

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

IV

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

LES PRINCIPAUX

MANUSCRITS DE CHANT

GRÉGORIEN, AMBROSIEN, MOZARABE, GALLICAN

PUBLIÉS EN FAC-SIMILÉS PHOTOTYPIQUES

PAR LES BÉNÉDICTINS DE SOLESMES

IV



EDITIONS HERBERT LANG & CIE SA,
BERNE
1974



Réimpression anastatique de l'édition originale
publiée par Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, en 1894
et imprimée à Solesmes, par l'imprimerie Saint-Pierre.

LE CODEX 121

DE LA BIBLIOTHÈQUE

D'EINSIEDELN

(X^{e}-XIe SIÈCLE)

ANTIPHONALE MISSARUM

SANCTI GREGORII

LE MANUSCRIT 121

DE LA

BIBLIOTHÈQUE D'EINSIEDELN

LETTRES ET SIGNES ROMANIENS

PRÉFACE

Grâce à la bienveillante libéralité du Révérendissime Père Abbé d'Einsiedeln, notre quatrième volume donnera en fac-similés phototypiques le manuscrit n° 121 de la bibliothèque de cette insigne abbaye.

C'est un Graduel entièrement noté, écrit à la fin du dixième siècle ou, au plus tard, au début du onzième. Si l'on en croit la tradition du monastère, il aurait servi à l'abbé Grégoire, mort en 996 (1).

L'intérêt spécial de ce précieux document consiste dans les *lettres romaniennes* ajoutées à la notation neumatique ordinaire. Sous ce rapport il dépasse en richesse tous les manuscrits de même famille : c'est pourquoi nous lui avons donné la préférence.

Il est bien connu des archéologues ; & les quelques extraits qui en ont été publiés par l'éminent musiciste dom Schubiger, moine d'Ein-

(1) En tête du volume on lit les paroles suivantes, que nous traduisons littéralement de l'allemand : « Graduel du Saint, Révérendissime, Sérénissime en Dieu Prince & Seigneur Grégoire, Abbé de la vénérable maison de Dieu de Notre-Dame des Ermites, lequel a été un fils du roi d'Angleterre. En son honneur spécial & parce que Son Altesse se servait de ce livre avec zèle & dévotion, le Révérendissime en Dieu Prince & Seigneur Seigneur Ulrich, Abbé de cette sainte maison de Dieu, a fait restaurer de nouveau & renouveler ce Graduel. — Fait le 12 juin A. D. 1597. »

siedeln, dans son beau livre *Die Sangerschule St-Gallens,* en faisaient désirer vivement une reproduction complète (1).

Au point de vue liturgique, c'est un type très pur de l'*Antiphonale Missarum* romain du VIII[e] siècle, sans aucune adjonction de fêtes locales. La disposition des diverses parties dénote une origine sangallienne. Il offre du reste peu de variantes avec le Graduel n° 339 de Saint-Gall, reproduit au tome premier de la *Paléographie*. Le codex d'Einsiedeln possède cependant une série de versets alléluiatiques plus riche, il contient en outre, notés en neumes, tous les versets psalmodiques des introïts & des communions. Le Graduel est très complet; il y manque seulement la première feuille, qui a été déchirée (2).

La notation est également sangallienne, comme le prouvent avec évidence la forme des neumes & les adjonctions (lettres & signes), attribuées à Romanus, qui complètent, perfectionnent la notation neumatique des accents & donnent un très grand prix à ce monument. Ces adjonctions sont d'autant plus précieuses qu'elles dérivent, il ne faut pas l'oublier, d'une source romaine & remontent à la dernière moitié du VIII[e] siècle.

Nous aurions désiré dès maintenant donner de ces additions une explication détaillée qui aurait justifié complètement notre insistance à attirer l'attention sur les manuscrits romaniens; mais nous devons poursuivre les recherches relatives à l'influence de l'accent & du cursus, &, par suite, renvoyer la publication des travaux sur la valeur des

(1) M. Hermesdorff en a donné un fac-similé dans la *Cæcilia* de Trèves, en 1872, n° 5.

(2) Le Graduel se termine à la page 428. Immédiatement après, page 429, vient la préface si connue : « *Cum adhuc juvenculus essem* », que Notker a mise en tête de ses séquences. Nous en avons phototypé seulement le début. A la page 436 commencent les hymnes : « *In nomine Domini incipit liber ymnorum Notkeri* ». Nous en donnons trois phototypies (pp. 436, 437, 438) que nous avons placées en tête de notre volume. Elles forment avec la première page du Graduel le recto du premier feuillet.

Les conditions ordinaires de notre publication auraient demandé plus de cinq ans pour la reproduction intégrale du manuscrit; nous avons cru que ce serait exiger de nos souscripteurs trop de patience & leur imposer trop de frais. C'est pourquoi, afin de diminuer du même coup le temps & la dépense, nous n'avons pas hésité à réduire légèrement l'original & à supprimer une partie des marges. Ainsi nous avons pu comprendre quatre pages du manuscrit dans une seule des nôtres. Même après cette réduction, la lecture en reste très facile; les neumes sont encore d'une écriture moins fine que ceux du codex n° 339 de Saint-Gall reproduit dans le premier volume. La planche A représente le manuscrit d'Einsiedeln dans sa grandeur d'exécution.

lettres & des signes de Romanus à la fin de l'étude, déjà bien avancée, sur les neumes-accents. Cependant, afin de mettre le lecteur à même de se servir du Graduel d'Einsiedeln, nous donnerons ici sommairement les conclusions auxquelles nous sommes arrivés après des investigations approfondies sur ce domaine encore peu exploité, nous réservant d'exposer dans le traité que nous annonçons la méthode suivie dans cette nouvelle enquête, d'entrer alors dans les détails & de fournir les preuves de nos assertions actuelles.

Distinguons & traitons à part les lettres romaniennes & les signes romaniens.

Lettres Romaniennes

Ekkehart IV le Jeune († 1036), chroniqueur de l'abbaye de Saint-Gall (1), attribue ces lettres à Romanus, ce chantre romain dont nous avons raconté plus haut (2) l'arrivée & le séjour en ce monastère, dans les dernières années du VIIIe siècle & les premières du IXe. « Primus ille (Romanus) in ipso (Antiphonario) litteras alphabeti significativas notulis, quibus visum est aut sursum aut iusum, aut ante aut retro, assignari excogitavit, quas postea cuidam amico quærenti Notker Balbulus dilucidavit; cum & Martianus, quem *de Nuptiis* miramur, virtutes earum scribere molitus sit. »

Ce témoignage, qui ne peut être contesté, est reproduit au XIIIe siècle par Ekkehart V dans sa Vie de Notker (3).

L'épître du B. Notker signalée par Ekkehart IV nous a été conservée. Elle a été publiée plusieurs fois, & en dernier lieu par M. Nisard avec des inexactitudes & des erreurs qui, à deux ou trois reprises, en altèrent le sens & en rendent l'intelligence laborieuse ou même impossible.

D'autre part, dans un manuscrit du XIIIe siècle appartenant à l'église Saint-Thomas de Leipzig, il existe de cette lettre un abrégé

(1) Cf. PERTZ, *Monumenta Germaniæ historica*, t. II, p. 103.
(2) Cf. *Paléog. mus.*, t. I, p. 59, 60.
(3) BOLLANDISTES, Mai, t. I, p. 552.

très curieux qui jette quelques clartés sur les explications parfois obscures fournies par Notker. Nous reproduisons en phototypie ces deux monuments (1) dans les planches B, C, & D du présent volume. Il est bon de mettre ces deux textes en regard pour en faciliter la comparaison & l'intelligence.

Manuscrit de Saint-Gall n° 381.	Manuscrit de Saint-Thomas de Leipzig.
NOTKER LAMTBERTO FRATRI SALUTEM.	
Quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilenæ, prout potui iuxta tuam petitionem explanare curavi.	Qualiter omnis fere alfabeti litteræ modum cantandi exprimant & veluti quamdam sui etymologiam studiosum cantorem erudiant.
a — Ut *a*ltius elevetur *a*dmonet.	**a** — Prima alfabeti littera cantorem admonet ut cantus alcius elevetur.
b — Secundum litteras qui*b*us adiungitur ut *b*ene id est multum extollatur vel gravetur sive teneatur *b*elgicat.	**b** — Ut bene gravetur sive teneatur.
c — Ut *c*ito vel *c*eleriter di*c*atur *c*ertifi*c*at.	**c** — Ut cito dicatur.
d — Ut *d*eprimatur *d*emonstrat.	**d** — Ut deprimatur.
e — Ut *e*qualit*e*r son*e*tur *e*loquitur.	**e** — Ut equaliter sonetur.
f — Ut cum *f*ragore seu *f*rendore *f*eriatur e*ff*lagitat (¹).	**f** — Ut cum fragore feriatur.
g — Ut in *g*utture *g*radatim *g*arruletur *g*enuine *g*ratulatur.	**g** — Ut in gutture garuletur gradatim.
h — Ut tantum in scriptura aspirat, ita & in nota idipsum *h*abitat.	**h** — Ut sicut in ipsa scriptura aspirat ita & in nota id ipsum faciat.
i — *I*usum vel *i*nfer*i*us *i*ns*i*nuat, grav*i*tud*i*nemque (²) pro g *i*nterdum *i*nd*i*cat.	**i** — Inferius insinuat.
k — Licet apud Latinos nihil valeat, apud nos tamen alemannos, pro χ gre*ca* positum *ch*len*ch*e id est *c*lange *c*lamitat.	**k** — Licet apud latinos parum vel nichil valeat, apud nos tamen alemannos, klenke, id est clange significat.
l — *L*evare *l*ætatur.	**l** — Levare neumam.
m — *M*ediocriter *m*elodia*m* *m*oderari *m*endicando *m*e*m*orat.	**m** — Mediocriter moderari melodiam.
n — *N*otare hoc est *n*oscitare *n*otificat.	**n** — Notare notificat.
o — Figuram sui in *o*re cantantis *o*rdinat.	**o** — Figuram sui in ore cantantis ordinat.
p — *P*ressionem vel *p*rensionem *p*redicat.	**p** — Pressionem vel perfectionem significat.
q — In significationibus notarum cur *q*væratur (³) ? cum etiam in verbis ad nihil aliud scribatur nisi ut se*q*vens v vim suam amittere *q*væratur (³).	**q** — In significationibus notarum non invenitur.

(1) La lettre de Notker est reproduite d'après le manuscrit n° 381 de la bibliothèque de Saint-Gall, du XIe siècle.

(¹) Nisard a lu : (¹) flagitat ; (²) gratitudinem ; (³) quæritur.

r — *Re*ctitudinem vel *r*asu*r*am non abolitionis sed c*r*ispationis *r*ogitat.
s — *S*u*s*um vel *s*ur*s*um *s*candere *s*ibilat.
t — *T*rahere vel *t*enere debere *t*es*tat*ur.
v — Licet amissa *v*i sua ([1]), *v*alde, *v*eluti *v*au greca *v*el hebrea, *v*elificat.
x — Quamvis latina per se verba non inchoet, tamen e*x*pectare e*x*petit.
y — Apud Latinos nihil *y*mnizat.
z — Vero licet & ipsa mere greca, & ob id haut necessaria romanis, propter prædictam tamen *r* ([2]) litteræ occupationem, ad alia requirere in sua lingua zitîse... require.

r — Rectitudi(nem) vel crispationem significat.
s — Sursum scandere.
t — Trahere.
q, v, x, y, z, que reliquæ sunt litteræ in significationibus nichil valent.

Ubicumque autem duæ vel tres aut plures litteræ ponuntur in uno loco, ex superiori ([3]) interpretatione, maximeque illa, quam de *b* dixi, quid sibi velint facile poterit adverti.

Salutant te ellinici fratres monentes sollicitum ([4]) te fieri de ratione embolismi triennis, ut absque errore gnarus esse valeas biennis contempto precio divitiarum xerxio.

La signification attribuée aux lettres par Notker doit être adoptée sans hésitation; le témoignage de l'auteur est décisif : c'est celui d'un moine de Saint-Gall, presque contemporain de Romanus. Celui-ci arriva à saint-Gall vers l'an 790; on sait qu'il resta longtemps dans ce monastère & qu'il y mourut. De son côté, le B. Notker fut amené dans la même abbaye dès sa jeunesse, c'est-à-dire dans la première moitié du IXe siècle, & il y est mort dans un âge très avancé, en 912. S'il n'a pas connu & entendu le vieux maître romain, il a certainement reçu les leçons de ses élèves immédiats; il a chanté sur les manuscrits neumatiques enrichis de ses annotations; sa parole ne peut être que l'expression la plus vraie de la pratique de l'école sangallienne.

Mais les interprétations notkériennes sont confirmées avec plus d'autorité encore par leur concordance parfaite avec les manuscrits romaniens; une étude comparative entre ces deux sortes de documents les montre s'expliquant l'un par l'autre & se complétant admirablement. C'est après un travail de ce genre que nous maintenons, malgré les critiques plus vives que sérieuses dont elles ont été l'objet, la classification & la signification des lettres telles qu'elles ont été données par dom J. Pothier dans les *Mélodies grégoriennes,* au chapitre VI, nous réservant de les compléter ou de les modifier en de légers détails.

([1]) Nisard a lu : ([1]) amissa *in* sua ; ([2]) z ; ([3]) superiore ; ([4]) monentes te fieri.

Il faut bien reconnaître que l'épître de Notker est écrite dans le plus mauvais goût de l'époque. Elle ne fait pas honneur à l'écrivain. Au lieu d'exposer simplement la signification de chaque lettre dans les termes les plus propres à exprimer sa pensée, l'auteur se donne la pénible tâche de commencer tous les mots par la lettre même qu'il explique. Il surmonte cette difficulté pour g, m, s, p. Quand, malgré ses efforts, il ne peut réussir pour tous les mots, du moins il n'y manque jamais pour le dernier. Le style se ressent de cette contrainte & présente dans certains passages de réelles obscurités. Néanmoins, grâce à l'abréviateur de Leipzig & aux manuscrits notés, la signification des lettres les plus importantes & les plus employées devient certaine.

Pour bien comprendre la raison des lettres significatives, il faut se rappeler que la notation chironomique par accents est une notation primordiale, imparfaite, qui entraîne nécessairement après soi deux graves défauts : elle ne précise pas *l'intonation,* & ne donne pas sur le *rythme* & l'expression tous les renseignements que l'exécutant est en droit d'attendre d'une écriture musicale arrivée à son plein développement. Or les annotations de Romanus ont pour but de suppléer à ces lacunes. De là deux séries principales de lettres romaniennes : lettres relatives à l'intonation, lettres relatives au rythme.

Première série.

LETTRES RELATIVES A L'INTONATION (7 LETTRES)

Élévation	**a** — Ut *altius* elevetur admonet. **l** — *Levare* neumam. **s** — *Sursum* scandere. **g** — Ut in gutture garruletur *gradatim*.
Abaissement	**d** — Ut *deprimatur*. **i** — *Iusum* vel inferius insinuat.
Unisson	**e** — Ut *equaliter* sonetur.

Élévation. — a, l, s, lettres très employées qui n'ont besoin d'aucune explication. — g est plus obscur. Le mot caractéristique de la phrase de Notker est *gradatim,* qui indique une ascension de la voix. Dans

les manuscrits, ce sens est précisé par l'usage, au reste très rare, du g près du scandicus & du salicus (./). Quant aux expressions *garruletur genuine gratulatur*, il est bon de ne pas les serrer de trop près : il fallait à l'auteur des mots commençant par *g* : il a hasardé ceux-ci sans attacher au sens une grande importance.

Abaissement. — Le d est une de ces lettres auxquelles Notker a voulu attacher une signification, quoiqu'elle ne se rencontre que par exception dans les codex romaniens parvenus jusqu'à nous. — L'i au contraire, très usité, indique un abaissement du son. g, première lettre de *gravitudinem* convenait également pour signifier la *gravité,* mais comme cette lettre est déjà employée pour *gradatim,* i est préféré : i = *inferius,* au lieu & place de g : *pro g, gravitudinem indicat.*

Unisson. — e. Les notes entre lequelles ou au-dessus desquelles cette lettre se trouve placée doivent se chanter à l'unisson, *equaliter.*

Deuxième série.

LETTRES RELATIVES AU RYTHME (7 LETTRES)

Célérité	**c**	— Ut cito vel *celeriter* dicatur.
Retard	**t**	— Trahere vel *tenere.*
	x	— *Expectare.*
	m	— Mediocriter *moderari* melodiam.
Intensité	**p**	— *Pressionem* significat.
	f	— Ut cum frangore *feriatur.*
	k	— Clange clamitat.

Célérité. — Le c exprime la légèreté, la célérité.

Retard. — t & x marquent une tenue de la voix portant tantôt sur une note faible, tantôt sur une note forte, selon les différents cas. La lettre x se place souvent entre deux membres de phrases musicales pour indiquer la *mora vocis* qui doit les distinguer. Les lettres c & t sont de beaucoup les plus importantes, tant à cause de leur signification que de leur usage très fréquent ; on les trouve par centaines, par milliers, dans le manuscrit d'Einsiedeln & dans ceux de l'école de Saint-Gall.

m, seule auprès d'une note ou d'un groupe neumatique, désigne

un mouvement modéré; jointe à une autre lettre, elle rentre à ce titre dans la classe suivante.

Intensité. — **f**, **k**, d'un emploi très rare, & **p**, plus usité, correspondent à des notes fortes & éclatantes. L'intensité est encore attachée en certains cas à la lettre **t**, comme nous venons de le dire.

Si ingénieuse que fût l'invention de Romanus, elle ne parvenait pas à corriger les défauts d'une notation foncièrement insuffisante. Pour préciser davantage les intonations & les nuances du rythme, le maître eut l'idée d'ajouter aux premières d'autres lettres destinées à en augmenter ou en diminuer la valeur.

Troisième série.

MODIFICATION DES LETTRES PRÉCÉDENTES (3 LETTRES)

b — Ut *bene* extollatur vel gravetur sive teneatur.
v — Valde.
(m) — Mediocriter.

b, — Rien de plus clair que le sens de cette lettre, **bl** = *bene levare;* **tb** = *bene teneatur,* &c.

v, plus rare est synonyme de **b**; il signifie *valde.* Dans le manuscrit d'Einsiedeln on rencontrera assez souvent **iv** = *iusum valde* pour indiquer des intervalles de quarte ou de quinte. Les indications du manuscrit de Leipzig sur les lettres **x** & **v** sont donc inexactes : *in significationibus nichil valent.* Le rédacteur n'avait pas connaissance de livres de chant dans lesquels ces lettres étaient employées. Du reste les notateurs jouissaient d'une certaine liberté dans le choix de leurs adjonctions, & ils ne se copiaient pas servilement les uns les autres. Nous reparlerons plus bas du **v** à l'occasion de la lettre **q**.

m, déjà rangée dans la deuxième classe, est souvent unie à diverses lettres : **am** = *altum mediocriter;* **cm** = *celeriter mediocriter;* **im** = *inferius mediocriter;* **tm** = *teneatur mediocriter.*

On le voit : sur les vingt-trois lettres de l'alphabet notkérien, seize ont pour but de remédier à l'insuffisance des neumes-accents. Les sept dernières forment une quatrième série; elles sont très rares ou même inusitées.

Quatrième série.

LETTRES RARES OU INUSITÉES

h — Nota aspirationis.
n — Notare notificat.
o — Figuram sui in ore cantantis notificat.
q — In significationibus notarum non invenitur.
r — Rectitudinem vel crispationem significat.
y — Nihil ymnizat.
z — Vero licet & ipsa &c.

Notker aurait pu sans inconvénient passer sous silence cette dernière série, mais il s'est donné la tâche d'expliquer toutes les lettres, il n'en omettra pas une seule. Pour se tirer d'embarras, il a recours aux lieux communs des grammairiens de son époque ou du haut moyen âge, il les prend à son compte & les applique vaille que vaille à son sujet.

En voici la preuve.

NOTKER	MARTIANUS CAPELLA (1)
H. Ut tantum in scriptura aspirat, ita & in nota idipsum habitat.	H. Aspirationis notam esse certissimum est.

L'**h** conserve dans le chant l'aspiration qu'elle a dans la prononciation.

O. Figuram sui in ore cantantis notificat.	O. Rotundi oris spiritu comparatur.
R. Rectitudinem vel rasuram non abolitionis sed crispationis rogitat.	R. Spiritum lingua crispante conraditur (corraditur).

Le sens obvie du mot *rasura* est la rasure, le grattage d'une lettre ou d'un mot sur le parchemin (*rasura abolitionis*). Présentement il ne faut pas l'entendre ainsi. C'est au figuré qu'il faut prendre cette expression : *rasura crispationis,* c'est-à-dire la rasure, le frottement, la crispation, la vibration (*radere chordas,* faire vibrer les cordes d'un instrument) ou, comme nous disons aujourd'hui, le roulement qui résulte

(1) Martianus Capella (édit. Eyssenhardt), *De Nuptiis,* lib. III, p. 63.

dans les organes vocaux de la prononciation de l'*r*. Saint Jérôme a dit quelque part : *cum rasura gulæ,* en s'écorchant le gosier.

NOTKER	PRISCIEN (1)
Q. In significationibus notarum cur queratur? Cum etiam in verbis nihil aliud scribatur nisi ut sequens *u* vim suam amittere quæratur.	Q. Vero propter nihil aliud scribenda videtur esse, nisi ut ostendat sequens *u,* ante alterum vocalem in eadem syllaba positum, perdere vim litteræ in metro.

Cette fois c'est à Priscien que Notker a recours. Pour bien comprendre cette explication & celle du *v* il faut savoir que le *v* en latin représentait à la fois une voyelle (*u*) & une consonne (*v*). Voyelle, l'*u* se prononçait *ou,* populus = popoulous. A la suite de *q* & devant une autre voyelle (*qui*) l'*u* perdait de sa force (*vim suam amittere,* & plus haut lettre **v**, *licet amissa vi sua*) : c'est-à-dire qu'il n'avait plus le son plein *ou,* & ne comptait pas pour la quantité ; *v* consonne (cf. ci-dessus lettre **v**) se prononçait comme le *digamma* grec ou le *vau* hébreu *(valde veluti vau greca vel hebrea) :* ainsi dans *valde,* mot principal de cette phrase. Sa signification est synonyme de *bene.*

y *nihil ymnisat* ne chante rien, ne signifie rien, c'est-à-dire ne sert pas dans les cantilènes ou hymnes de l'Église.

z doit, ce nous semble, s'expliquer ainsi. Quoique cette lettre soit purement grecque & ne soit pas nécessaire aux Romains, elle a pourtant une signification. Pour indiquer dans les antiphonaires le renvoi à d'autres pages ou à d'autres pièces musicales (*ad alia requirere*) l'*r*, première lettre du mot *require,* pourrait bien servir, mais comme elle a déjà une fonction (*propter prædictam tamen* r *litteræ occupationem*) le *z* remplacera la lettre *r,* parce que en grec (*in sua lingua*) le *z* est l'abréviation de *zitize,* pour ζήτησαι, impératif aoriste moyen de ζητέω chercher, qui signifie précisément *require* (2).

(1) Putsch, col. 543.

(2) Dans le manuscrit (cf. pl. C) deux mots sont effacés (*rasura abolitionis*) entre *zitize* & *require ;* on voit comment nous y avons suppléé dans la paraphrase. En outre tous les éditeurs ont placé un point après le mot *requirere,* sans doute à cause de l'I majuscule du mot suivant. C'est à tort, croyons-nous. Arrêtée à cet endroit, la phrase n'a pas de sens. On ne doit pas plus tenir compte de cet I majuscule que des deux autres qui se trouvent dans la même épître, lettre O au mot *In Ore* & dans l'avant-dernier paragraphe au mot *Interpretatione.*

Remarque importante : les lettres significatives adjointes à un groupe neumatique n'affectent en règle générale qu'une seule note : la place de la lettre indique quelle est la note modifiée : ainsi dans la clivis & dans le podatus les premières notes sont longues ; c'est au contraire la seconde dans la formule suivante. Il y a des exceptions à cette règle ; lorsque le c ou le t, par exemple, se prolongent sur une série de clivis, la célérité ou le retard s'étend à toutes les formules.

Signes romaniens

On en distingue deux classes.

La caractéristique des signes de la première classe consiste dans diverses modifications des lignes constitutives des neumes ; ces lignes s'allongent, s'épaississent ou se contournent en différents sens, sans aucune adjonction de traits supplémentaires.

Le *punctum* (.) s'allonge plus ou moins selon les manuscrits (- --). Nous donnons à ce nouveau signe le nom de *punctum planum* (1).

Le premier trait du *podatus* se modifie de cette manière ou.

Le *torculus* prend les formes suivantes.

Le *porrectus* dilate & allonge ses traits.

Les points du *climacus* se changent en *punctum planum* &c...

Toutes ces modifications indiquent en principe un ralentissement, un retard plus ou moins prononcé. On remarquera qu'aucun des signes romaniens, soit de la première soit de la seconde classe, ne désigne la célérité ; cette fonction est réservée uniquement à la lettre c.

La deuxième classe a pour marque distinctive l'adjonction d'un petit trait aux neumes ordinaires, ou même aux groupes déjà modifiés de la classe précédente. Nous lui donnerons le nom *d'épisème romanien* (ἐπισημαίνω, indiquer par un signe).

(1) M. l'abbé Raillard lui a donné par erreur le nom de *virga plana*. Cf. *Paléog. mus.*, t. I, p. 130, 131.

Il est placé à la tête de la virga dans les neumes suivants :

Virga	simple	/	avec épisème		/
Podatus	»	J	»	»	J
Clivis	»	/\	»	»	/\ /\
Céphalicus	»	ᒋ	»	»	ᒋ ᒋ ᒋ
Torculus	ordinaire	J/	avec épisème		J/ J/
Porrectus	»	N	»	»	N
Climacus	»	/.	»	»	/.
Scandicus	»	./	»	»	./

Le voici à l'extrémité droite du *punctum planum* - & à la base de la dernière branche de la clivis & du torculus seuls /\ /\ J/ J/, ou en composition /\ /\ J/ J/.

Comme l'épisème romanien peut occuper différentes places dans les neumes, il est obligé, pour bien s'adapter aux notes, de modifier ses formes; mais qu'il soit horizontal, légèrement arqué, vertical, réduit à une sorte de punctum, c'est toujours le même trait : toujours il a la même signification & marque une prolongation. Toutefois sa valeur rythmique est susceptible des nuances les plus variées. Dans certains cas, par exemple au-dessus d'une clivis /\, il peut doubler, au moins, la valeur de la première note : dans d'autres cas, au contraire, le même trait sera l'indice d'un appui léger & à peine prolongé de la voix. Cette observation, du reste, s'applique à toute adjonction romanienne, lettre ou signe. La raison en est que l'adjonction est soumise, comme le neume lui-même, à des règles de position. La note à laquelle elle s'attache, la place qu'elle occupe dans un neume, le rapport de ce neume avec le texte, le rythme, le mouvement & l'expression de la phrase musicale sont autant de circonstances qui en augmentent ou en atténuent la valeur.

Il était bon de signaler tout de suite la facilité avec laquelle les indications de Romanus se plient aux diverses exigences de la mélodie & du rythme; car on ne saurait trop se tenir en garde contre une interprétation trop matérielle de ces précieux renseignements.

La signification de l'épisème, son emploi très fréquent, en font un des signes les plus utiles pour la connaissance du rythme & l'exécution pratique de la musique grégorienne.

Si l'on en cherchait l'origine, on pourrait, peut-être, la trouver dans le trait horizontal dont les anciens se servaient pour marquer les syllabes longues. Dom Schubiger croit que ce trait est une abréviation du t. Il est certain que très souvent on les emploie l'un pour l'autre.

L'influence du trait s'étend seulement à la note qui en est marquée. Dans la clivis suivante /ˉ| la première note ou virga est seule allongée; dans celle-ci au contraire /L, c'est la seconde note ou l'accent grave.

Deux, trois ou quatre notes doivent-elles être modifiées dans un groupe, les lettres, les épisèmes sont alors répétés autant de fois qu'il est nécessaire :

/L (c) première note coulée légèrement, *celeriter;* 2e note allongée;
/·- (c) » » » » 2e note commune, 3e allongée;
J Les trois notes de ce torculus sont retardées.

.·/ Ici les quatre *punctums planums* auxquels s'adjoignent autant de traits romaniens sont retardés et marqués plus fortement. Il en est de même pour les autres formules.

Voici dans un seul tableau les diverses modifications apportées aux neumes par les lettres, signes & traits romaniens. Nous ne mettons que les neumes simples, les neumes composés se modifiant de la même manière.

Forme primitive des Neumes		Modification par léger changement ou renflement des lignes constitutives	Adjonction du trait ou épisème romanien	Adjonction de lettres à tous les neumes précédents
Punctum	.	- -	¬ ⊣	– (t)
Virga	/		/ˉ	/ /ˉ / / (t, t, c, cm)
Pes	J	J √	J J √	J (t) JtJ
Clivis	/|		/ˉ| /ˉ|ˉ /L /L	/| /| /ˉ| /L /L (c, t, t, c, c)
Scandicus	.·/ ..·/	/ (with ·)	.·/ˉ .·/ˉ .··/	/ /ˉ /ˉ (t, t)
Climacus	/·. /·..	/·- /·-- /·--_	/ˉ·. /·-. /L /L	/·. /·- /·-- /ˉ·. /ˉ·. (c, c, t, t)
Torculus	J|	_J| √|	Jˉ| √ˉ| J|	J| J| J (t, c, t)
Porrectus	N		N	N N (c, c)

Après avoir reconnu la forme & la valeur des adjonctions romaniennes, il y aurait lieu de montrer que leur emploi, bien loin d'être arbitraire, est soumis à des lois déterminées qui révèlent dans Roma-
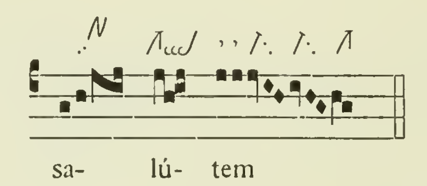
nus une entente parfaite du rythme & un goût musical vraiment exquis. Il y aurait encore lieu de montrer que l'intelligence de ces règles facilite & simplifie l'exécution pratique des indications de ce grand artiste. Lorsqu'on sait en effet que les mêmes circonstances mélodiques ramènent bien régulièrement les mêmes signes de force ou de légèreté, de célérité ou de ralentissement, la pratique devient facile ; les règles générales suffisent le plus souvent sans qu'il soit nécessaire de les indiquer dans la notation, l'application s'en fait tout naturellement &, après quelques études, elles finissent par entrer dans le tempérament du chantre grégorien.

Notre dessein n'est pas de les exposer ici. Cependant, afin de démontrer que ces règles ne sont pas une vaine imagination, il ne sera pas inutile d'en énumérer quelques-unes.

Voici d'abord trois règles concernant l'emploi de la clivis longue .

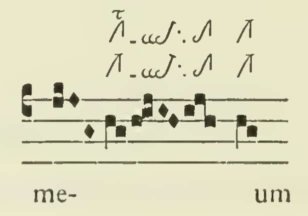
1° Toute clivis terminant une phrase ou un membre de phrase musicale est surmontée de l'épisème , ou du t, , ou, ce qui est plus caractéristique encore, ces deux clivis sont remplacées par le pressus . Ces trois signes à la fin d'une phrase sont à peu près équivalents; ils peuvent se traduire ainsi dans la notation carrée . Ce n'est que par une erreur manifeste du copiste que l'on trouverait une clivis finale avec le c . Il n'y a pas d'exception à cette règle.

2° Toute clivis précédant un quilisma, soit immédiatement :
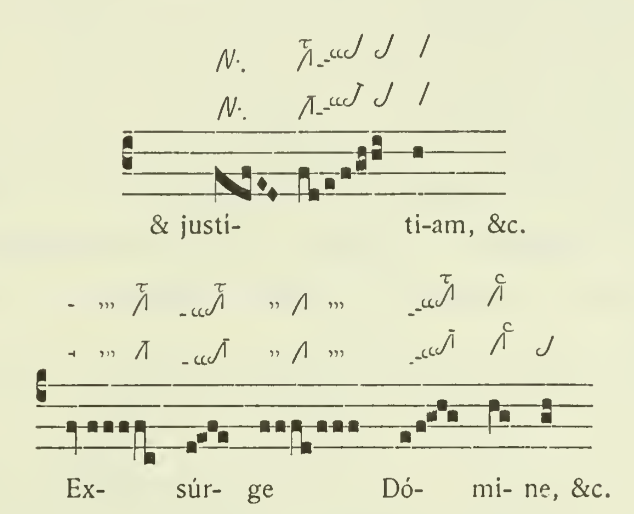


soit médiatement :

(1er Exemple) Un punctum entre la clivis et le quilisma.



(2e Exemple) Deux punctums entre la clivis et le quilisma.



est affectée du trait ou du t romaniens.

Les notateurs préfèrent ordinairement le trait à la lettre ; plus facile & plus rapide à tracer, il est en outre plus précis, parce qu'il adhère plus étroitement à la note qu'il doit modifier. Il n'est pas rare de trouver dans des cas analogues le redoublement de la virga devant la clivis //\~J, ou, ce qui revient au même, l'usage du pressus. D'ailleurs l'exécution du quilisma est toujours préparée par un léger *ritardando* des notes qui le précèdent, en remontant parfois jusqu'à la quatrième ou la cinquième. Dans les exemples précédents la note la plus longue & la plus forte est naturellement la première de la clivis, puisqu'elle porte le trait ou le t, ici l'intensité est jointe à la longueur.

3° Toute clivis suivant un quilisma est également marquée des mêmes adjonctions.

L'occasion d'appliquer ces trois règles se présente très fréquemment, comme le prouvent les chiffres suivants. Le manuscrit n° 359 de Saint-Gall, publié par le R. P. Lambillotte, contient, en chiffres ronds, 2400 clivis. Sur ce nombre, 1700 environ sont modifiées par l'épisème, ou le t, & les trois règles en question réclament pour leur part plus de onze cents de ces clivis.

Les deux règles suivantes concernent les clivis surmontées de la lettre c, *celeriter*.

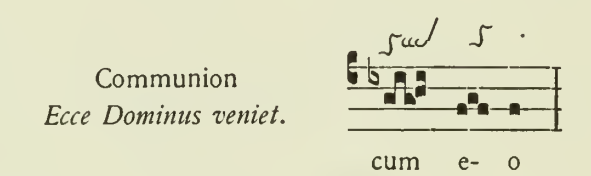
4° Lorsque deux clivis se suivent & s'unissent pour former un pres-

sus ʌ̃/ʌ = , la virga de la première clivis n'est jamais accompagnée du t ou de l'épisème ; souvent elle est surmontée du c, indice que cette note est légère ; mais en revanche, le trait romanien est toujours adjoint à la seconde note ʌ, qui doit supporter l'effort & la prolongation de la voix. Cette règle n'est que l'application à un cas particulier d'une loi plus générale, d'où il résulte que les pressus & les effets mélodiques analogues, notes redoublées, bivirga, distropha, tristropha, ont, à l'inverse du quilisma, le pouvoir de rendre légères & coulantes les notes qui les précèdent.

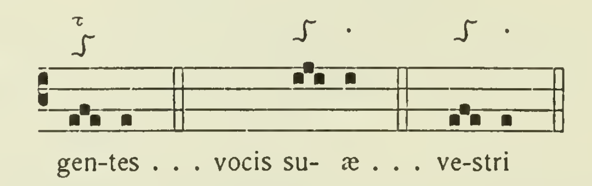
5° Une clivis seule sur une syllabe pénultième brève est surmontée presque toujours de la lettre *c*, exemple : *Dominus*. A cette règle il y a des exceptions, toujours motivées par des raisons mélodiques ou rythmiques des plus intéressantes à étudier.

Encore deux règles relatives au torculus long ʃ.

6° Le torculus précédant le quilisma adopte toujours cette forme ʃ. Ceci confirme ce qui a été dit de l'influence rétroactive du quilisma.



7° Ce même torculus long se trouve toujours à la fin des phrases ou membres de phrase terminés comme l'exemple précédent (*e-o*) par un torculus & un punctum. On peut en voir trois cas dans l'introït *Populus Sion* aux mots



Mais il faut clore ici cette énumération des règles particulières.

Résumant ce qui précède & ce qui resterait à exposer, nous dirons en général que les adjonctions romaniennes confirment les règles d'exécution enseignées par toute la tradition : règles d'accentuation, de pauses, de distinction ou de liaison des groupes, règle d'or, &c. ; elles

nous présentent toutes ces règles, non plus dans l'obscurité d'une théorie indécise & nuageuse, mais dans la claire lumière d'une pratique inscrite à chaque ligne & presque à chaque note des pièces musicales. Elles nous apprennent en outre qu'à ces règles fondamentales il y a des exceptions, sur lesquelles les théoriciens sont absolument muets.

Leur assistance est plus fructueuse encore lorsqu'elles nous enseignent des lois rythmiques d'exécution fort importantes, qu'un chantre bien pénétré du style grégorien pourrait peut-être encore de nos jours découvrir, mais qui seraient à jamais demeurées lettre close pour la masse, & sujettes à la discussion, si Romanus, en les fixant sur le parchemin, ne les avait mises à la portée de tous & n'avait ainsi enlevé tout prétexte aux contestations.

Les adjonctions de Romanus nous permettent en outre une analyse plus exacte & plus subtile du rythme & de ses divisions secondaires. A ce point de vue, il est d'autant plus nécessaire de jeter la lumière sur ces lettres & ces signes, que chaque jour voit éclore sur la rythmique grégorienne des études plus minutieuses & plus intéressantes.

Naguère on se contentait d'exposer les grands principes qui président à l'exécution des récitatifs liturgiques, les détails étaient volontiers laissés dans l'ombre; on se souvenait de ces paroles célèbres : *Numeri quodammodo latent; Oratio non descendet ad strepitum digitorum.* Aujourd'hui, pour donner satisfaction à des exigences résultant de notre éducation musicale moderne & seconder l'harmonisation des chants de l'Église, on veut aller plus loin : on désire tout expliquer, tout éclaircir & apporter des solutions précises aux incertitudes de détail soulevées par la nature un peu flottante du rythme de ces mélodies. Or, pour accomplir, dans la mesure où elle est possible, une tâche aussi délicate, à laquelle le musicien liturgiste ne peut se soustraire, il n'existe pas d'instruments d'analyse plus authentiques, plus pénétrants que les notations romaniennes. C'est sur ce terrain solide d'exploration que nous voudrions attirer les travailleurs; car toute solution rythmique qui serait manifestement contredite par les indications supplémentaires des manuscrits romaniens devrait nécessairement être rejetée.

Toutefois une version exacte, un rythme bien déterminé, ne suffisent pas encore à rendre harmonieuse & intelligible l'interprétation d'une

mélodie : il faut y ajouter l'art suprême de la phrase & celui de l'expression, qui sont à toute œuvre musicale, on l'a dit souvent, ce que sont à la peinture le coloris, la lumière, l'ombre & les demi-teintes.

Cet ensemble artistique, la séméiographie musicale n'a pas encore trouvé le moyen de l'exprimer avec perfection. Malgré les signes graphiques ingénieux & multiples que la notation moderne met en œuvre pour figurer l'enchaînement phraséologique des sons, & malgré l'usage intelligent qu'elle en fait, il lui reste encore bien des lacunes & des imperfections. Nous ne devons pas nous étonner que la notation romanienne ne triomphe pas de ces difficultés. A notre avis cependant, elle n'est pas, sur ce point, très inférieure à notre musique : comme celle-ci, elle a ses procédés, lettres & signes, pour indiquer le phrasé, les liaisons, les *ritardando,* les *accelerando* & souvent même les plus fines intentions de détail ; en sorte que, sous les nuances de cette antique notation, nous entrevoyons tout un idéal artistique qui, pour simple & naturel qu'il soit, n'en est pas moins très noble, & surtout très conforme à l'onction comme à la pureté de la prière & du chant de la sainte Église.

DE L'INFLUENCE

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

ET

DU CURSUS

SUR LA STRUCTURE MÉLODIQUE ET RYTHMIQUE

DE LA PHRASE GRÉGORIENNE

II

LE CURSUS ET LA PSALMODIE

CHAPITRE II

LE CURSUS ET LA PSALMODIE (1)

§ I

NOTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LE CURSUS

On entend par *cursus* certaines successions harmonieuses de mots & de syllabes que les prosateurs grecs ou latins employaient à la fin des phrases ou des membres de phrases, afin de procurer à l'oreille des cadences *nombreuses* & d'un agréable effet (2).

Si ces agencements de syllabes sont basés sur la quantité, le cursus est *métrique*; s'ils sont basés sur l'accent & le nombre des syllabes, le cursus est *rythmique* ou *tonique*. Ce dernier est sorti du cursus métrique par une évolution qui, en poursuivant son cours, a donné naissance à une sorte de cursus de transition qu'on pourrait appeler *mixte,* parce qu'il tient de l'un & de l'autre.

L'existence du cursus métrique & du cursus rythmique est désormais un fait incontestable. Plusieurs savants s'occupent en ce moment d'en tracer l'histoire, d'en étudier la nature & les transformations; aussi convient-il, avant de se prononcer sur les différentes opinions, d'attendre le résultat définitif des travaux en cours d'exécution. Ici nous relèverons seulement les notions indispensables à l'exposition du sujet tout musical que nous avons à traiter (3).

(1) Voir la première partie de ce travail : *L'accent latin et la psalmodie grégorienne,* au tome III de la *Paléographie musicale;* ou encore dans un tiré à part publié sous ce titre : *De l'influence de l'accent tonique et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne. Première partie : L'accent tonique et la psalmodie.*

Une édition allemande de cette première partie est sous presse; elle paraîtra sous ce titre : *Der Einfluss des tonischen Accentes auf die melodische und rhythmische Struktur der gregorianischen Psalmodie. Vergleichende Tabellen zwischen des Version der Manuskripte und der Version der Ausgabe von Regensburg.*

(2) Ce n'est qu'à partir du XII[e] siècle que le mot *cursus* a été employé dans cette acception.

(3) Pour ceux de nos lecteurs qui voudraient approfondir cette question, nous donnons ci-dessous la liste des principales études dont nous avons eu connaissance jusqu'à ce jour. Si durant le cours de notre publication il en paraissait de nouvelles, soit en France soit en Allemagne, nous les signalerions à la fin de ce volume.

CHARLES THUROT, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque impériale,* t. XXII, 2[e] partie, p. 480 & suivantes; Paris, 1868.

Les règles du *cursus métrique classique* ne sont pas encore bien connues dans tous leurs détails ; cependant quelques-unes ont été tracées par Cicéron (1) & surtout par Quintilien (2). Ces auteurs en ont dit assez pour nous fixer sur les points qui nous intéressent.

Tout d'abord un pied ne suffit pas pour constituer un *nombre*, une cadence (*clausula*) ; il en faut deux ou même trois (3).

Les combinaisons de pieds sont très variées ; voici les principales, celles qui ont exercé

NOËL VALOIS, *De arte scribendi epistolas apud gallicos medii ævi scriptoresve rethoresve* ; Paris, 1880.

D. J. POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes* ; Tournay, 1880. — L'auteur constate l'existence d'un cursus métrique dans les préfaces & oraisons de la liturgie latine, ch. XV, p. 237-238.

NOËL VALOIS, *Étude sur le rythme des bulles pontificales* ; dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1881, t. XLII, p. 161-198, 257-272. — L'auteur signale un *cursus rythmique* dans les lettres des papes depuis la fin du IVe siècle jusqu'au milieu du VIIe.

Abbé MISSET, *Lettres chrétiennes*, 1882, t. V, p. 91.

R. P. BOUVY, *Poètes et mélodes : Études sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*, p. 201 ; Nimes, 1886.

Abbé DUCHESNE, *Note sur l'origine du cursus ; Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1889, t. L, p. 161-163.

GUILLAUME MEYER (de Spire), *Der accentuirte Satzschluss in der grieschischen Prosa vom.* IV *bis* XVI. *Jahrhundert* ; Göttingen, 1891.

LOUIS HAVET, *Revue critique d'histoire et de littérature*, 1891, t. II, p. 207. — Article rendant compte de la brochure précédente & discutant certaines de ses conclusions.

Abbé L. COUTURE, *Le Cursus ou Rythme prosaïque dans la liturgie... du* IIIe *siècle à la renaissance* ; dans le *Compte-rendu du Congrès scientifique international des catholiques ; Cinquième section, Sciences historiques*. Paris, Alph. Picard, 1891. — Ce travail a paru également dans la *Revue des questions historiques*, 1892, t. I, p. 253-261.

LOUIS HAVET, Lectures du 1er & du 8 avril 1892 devant l'Académie des inscriptions sur les *Origines métriques du cursus*, dans la *Bibl. de l'École des Chartes*, janvier-avril 1892, t. LIII, p. 212.

LOUIS HAVET, *La prose métrique de Symmaque et les origines métriques du cursus* ; Paris, Émile Bouillon, 1892.

GUILLAUME MEYER (de Spire), *Göttingische gelehrte Anzeigen*, juin 1893. — Article critique sur le livre de M. L. Havet : *La prose métrique de Symmaque*. — L'auteur expose le résultat de ses propres recherches.

PAUL LEJAY, *Revue critique d'histoire et de littérature*, 6 mars 1893. — Article sur le livre de M. L. Havet.

W. KROLL, *Wochenschrift für Klassische Philologie*, n° 14, 1893, p. 380-384. — Article critique sur le livre de M. L. Havet.

R. P. BAINVEL, *La prose métrique et la prose rythmique à propos d'un ouvrage récent* ; dans les *Études religieuses*, mai 1893.

Abbé ULYSSE CHEVALIER, *Poésie liturgique du moyen-âge : Université catholique*, 15 juin 1892, t. X, p. 188.

Abbé L. COUTURE, *Le rythme des oraisons liturgiques : Musica sacra* de Toulouse, octobre 1892. — Cet article a été reproduit en italien dans la *Musica sacra* de Milan, numéros de janvier & de février 1893.

LOUIS HAVET, *Cicero de Oratore ; Revue de philologie, de littérature et d'histoire. anciennes*, t. XVII, p. 33-47, 141-158.

D. ANDRÉ MOCQUEREAU, *Lettre au Directeur de la Musica sacra de Milan sur le rythme des oraisons du sacramentaire léonien*, mars 1893. — Cette lettre a été reproduite dans le *Réveil des organistes et des maîtres de chapelle*, juillet 1893.

(1) CICÉRON, *De Oratore*, L ; & *Orator*, LXIII, LXIV, &c.

(2) QUINTILIEN, *Orat. Inst.*, lib. IX, c. 4.

(3) CICÉRON, *de Oratore*, L. « Duo enim aut tres sunt fere extremi servandi & notandi pedes, si modo non breviora & præcisa erunt superiora. » — *Orat.* LXIV. « Sed hos quum in clausulis pedes nomino, non loquor de uno pede extremo : adjungo (quod minimum sit) proximum superiorem, sæpe etiam tertium. » — QUINT. *Orat. inst.* LX. 4. « Nec solum refert quis (pes) claudat, sed quis antecedat. »

une plus grande influence sur la formation des divers cursus rythmiques postérieurs à l'époque classique.

1° Le *dichorée* –ᴗ–ᴗ est recommandé d'une manière très spéciale. Il peut suffire à lui seul, dit Quintilien, car on peut le considérer comme composé de deux chorées : *filii comprobavit, pœnas persolutas*. Ce dernier mot est un dichorée, ajoute Cicéron, « *nihil enim ad rem, extrema illa, longa sit, an brevis.* » (Orat. LXIII.) Cette observation s'applique du reste à toutes les cadences (1).

Le pied qui doit précéder le dichorée n'est pas désigné ; il pouvait varier, comme on le voit par les deux exemples cités. Dans le cursus des IVe & Ve siècles on aimait à placer devant le dichorée un mot au moins trisyllabique avec pénultième brève ; de là les types dichoraïques suivants :

munere congregentur

mentibus sentiamus

precibus adjuventur

precibus consequamur.

Beaucoup plus rarement on admettait le spondée ou le trochée :

pœnas persolutas

dona sentiamus.

2° Le *molosse* – – – & ses équivalents ᴗᴗ– –, –ᴗᴗ– convenaient également à la fin d'une phrase, pourvu qu'ils fussent précédés d'une brève appartenant à un pied quelconque (2) : *esse facturos,*

esse pro nobis.

Le chorée précédé d'un pyrrhique ᴗᴗ–⏓ était très goûté. C'est encore un chorée qui, de préférence, devait précéder cette finale :

esse videatur.

Quintilien recommande cette cadence, tout en déplorant l'abus qu'on en faisait de son temps.

La clausule formée par le mètre inverse du précédent, c'est-à-dire le pyrrhique précédé du chorée –ᴗᴗ⏓, était encore regardée comme heureuse. Elle aussi devait être précédée du chorée (3) : *continuata præsidia, dona perficiat,*

sorte participes.

(1) Nous ne marquons pas la quantité de la dernière syllabe, puisque, dans les cadences métriques comme dans la poésie, cette syllabe est à volonté longue ou brève.

(2) QUINTILIEN, *Orat. Inst.*, IX, 4. « Ex iis, quæ supra probavi, apparet, molosson quoque clausulæ convenire, dum habeat ex quocumque pede ante se brevem. »

(3) *Ibid.* « Cludet & pyrrychius, choreo præcedente, nam sic pæon est. »

3° La *finale dactylique* – ◡ ◡ ou *crétique* – ◡ – était encore appréciée comme agréable & nombreuse. Elle se présentait sous cette forme : *nixus in littore, servare quam plurimos.*

Le type suivant est tiré du sacramentaire léonien où il se présente assez souvent :

larga protectio.

Cette même finale, dactylique ou crétique, pouvait être précédée d'un iambe ◡ –, d'un anapeste ◡ ◡ –, d'un péon ◡ ◡ ◡ –; mais, comme une étude plus détaillée des divers cursus serait ici un hors d'œuvre dépassant notre but, nous renvoyons aux auteurs anciens & modernes ceux de nos lecteurs qui voudraient se renseigner plus à fond sur les cadences en usage dans les temps classiques.

Le cursus métrique fut employé, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, par de nombreux auteurs, tant profanes que chrétiens, & spécialement par les liturgistes qui participèrent à la composition du sacramentaire romain. Cependant, tout en restant soumis pour un temps à la quantité, ce cursus ne tarda pas à subir certaines modifications, indices avant-coureurs & préparatoires d'une transformation radicale des lois qui jusque-là avaient réglé les cadences prosaïques.

On sait que, dans la langue latine, la quantité & l'accentuation se disputèrent longtemps la prédominance, & que, finalement, l'ancienne prosodie disparut de la prononciation ordinaire pour faire place au principe de l'accentuation. Vers l'an 400, cette lutte était terminée. A cette époque, l'accent tonique latin, autrefois note aiguë & purement mélodique, était devenue note forte &, par suite, un élément important du rythme. Son intensité dominait à tel point les autres syllabes du mot que, dans la prononciation, on ne faisait plus de différence bien sensible entre *comprobavit, superabat, creatura, exorantes.*

Ce grave changement, qui entraîna la décadence de la poésie classique & détermina une évolution, ou plutôt un retour vers l'ancienne versification tonique, produisit un résultat analogue sur les cadences mesurées de la prose. La transformation néanmoins se fit d'une manière progressive & presque insensible, peut-être même, au moins dans les premières phases du changement, à l'insu des auteurs. Un cursus *mixte* ou de transition en fut la conséquence. Il serait prématuré, croyons-nous, de vouloir assigner avec précision la part qui, dans ce troisième cursus, revient au mètre, celle qui revient au rythme, puisque nous ne connaissons pas encore toutes les lois qui présidaient à la construction des cadences métriques. De plus, son état de transformation lui imprime un caractère d'instabilité qui le fait échapper à l'analyse. Il varie en effet suivant les époques, suivant les auteurs, &, qui plus est, suivant les différents ouvrages d'un même auteur. Tantôt la quantité y prédomine, tantôt l'accentuation ; on peut même y trouver presque exclusivement l'une ou l'autre suivant le point de vue auquel on se place.

Disons seulement que la prononciation *accentuée* & rythmique des cadences mesurées fut, ce nous semble, la première voie irrégulière par laquelle s'infiltra le pouvoir de l'accent. Les cadences étaient encore soumises au mètre que déjà pratiquement l'accent les dominait & leur donnait une forme rythmique. En parlant, au lieu de mesurer les syllabes d'après la

quantité, on appuyait sur les accents : au lieu de prononcer *corde curramus* en neuf temps, on disait *corde curramus* en cinq temps, dont deux forts ou accentués. C'est ainsi que l'accent, comme le dit M. Meyer, vainquit la quantité, mais ne parvint pas à la bannir ; il se l'assujettit & se la subordonna (1). Peu à peu cette prononciation rythmique domina entièrement. Dès lors, l'observation de la quantité devenait inutile, &, dans les compositions nouvelles, on la délaissa pour adopter le principe de l'accentuation ; de là, les cursus rythmiques qui, d'abord très rares, apparaissent plus fréquents à mesure qu'on avance dans les ive & ve siècles.

Les principes sur lesquels s'appuie le nouveau cursus sont connus ; ils sont très simples. Formulés seulement au xiie siècle, en réalité ils étaient appliqués dès la première époque des cadences toniques. Nous les résumerons en prenant pour guide M. Noël Valois (2).

Les cadences rythmiques consistent dans un agencement de syllabes *fortes* ou accentuées & de syllabes *faibles* ou atones : on compte les syllabes & on ne les mesure plus. Dans le présent travail nous indiquons les syllabes fortes par l'accent (/), les faibles par le point (.).

Le rythme ne reconnaît que deux pieds : le *spondée* composé d'une syllabe accentuée & d'une syllabe atone (/.) ; le *dactyle* composé d'une syllabe forte & de deux faibles (/..).

1) Tout *mot de deux syllabes* est considéré comme un spondée, quelle que soit la quantité des deux syllabes. Sous une même dénomination l'on confond ce que l'antiquité appelait spondée (*vultus*), pyrrhique (*pede*), ïambe (*dies*) & trochée (*musa*), au moins lorsque ces pieds forment un mot à eux seuls. Dans le langage rythmique, tous les mots accentués sur la pénultième sont dits *paroxytons*.

2) Tout *mot de trois syllabes* dont la pénultième est brève est appelé *dactyle :* on assimile au dactyle le crétique (*prœbeant*), le tribraque (*facere*), & l'anapeste (*homini*). Les mots accentués sur l'antépénultième sont dits *proparoxytons*.

3) Dans le cursus du moyen âge, tout *monosyllabe* est un demi-spondée. L'antiquité accentuait les monosyllabes, excepté les conjonctions & les prépositions. Mais, dans le cursus, tout monosyllabe même déclinable perdait son accent, s'il était voisin d'une syllabe accentuée, *sint* dans l'exemple suivant : *adoptione sint filii ;* &, au contraire, tout monosyllabe même indéclinable recevait l'accent, s'il précédait ou suivait une syllabe non accentuée. Il en résulte que le monosyllabe était apte à former tour à tour la première ou la dernière moitié d'un spondée : dans l'un des cas, il recevait l'accent ; dans l'autre, il était atone. Placé devant un paroxyton de trois syllabes, il s'unissait à la première syllabe de celui-ci pour constituer un spondée : és *magíster*.

(1) W. Meyer, op. cit., p. 20.

(2) Cf. Noël Valois, *Étude sur le rythme des bulles pontificales*, § IV, p. 14 & suivantes du tiré à part.

4) De là vient encore le nom de *spondée et demi* donné au trisyllabe paroxyton : *redémptor* (1).

5) Les mots *polysyllabiques* se décomposent de la manière suivante : 1° *à la fin du mot,* un spondée, les deux dernières syllabes; ou un dactyle, les trois dernières, suivant que la pénultième est longue ou brève; 2° *au commencement du mot,* un ou plusieurs spondées, une ou plusieurs fractions de spondées; en effet, toutes les syllabes protoniques sont jointes deux à deux & chacun de ces groupes est considéré comme un spondée; si ces syllabes sont en nombre impair, elles forment un demi-spondée, un spondée & demi, deux spondées & demi, &c. Exemple : *dominatiónem* forme trois spondées, *dómi náti ónem; misericórdia* forme un spondée & demi & un dactyle, *mi séri córdia* (2). Ces divisions binaires nécessitent l'emploi d'un accent secondaire sur la première syllabe de chaque spondée. Le principe du double accent est aujourd'hui classique; il est inutile de s'arrêter à le prouver.

Les nouvelles cadences *rythmiques* se formèrent d'après les règles précédentes & dérivèrent tout naturellement des types métriques. Le nombre en fut très réduit.

Les finales *dichoraïques, congregentur,* ainsi que les suivantes, plus rares, *valeamus, creatura, exorantes,* précédées d'un mot proparoxyton, formèrent un cursus rythmique dont nous marquerons le schéma de la manière suivante : (′.. ..′.) *múnere cóngregentur, cápere váleamus, rédditur éxorantes, cónferat créaturam.* C'est le *cursus velox* du XIIe siècle, ainsi nommé « peut-être parce que les syllabes atones y sont plus nombreuses que les syllabes accentuées (3) ». On pourrait l'appeler aussi *dactylo-dispondaïque,* en plaçant un accent secondaire sur la première syllabe du dernier mot.

Les mêmes finales, précédées d'un mot paroxyton, donnèrent naissance à un autre cursus tonique que nous nommerons *trispondaïque* (′. ..′.) *dóna séntiamus, ésse vídeatur, redemptiónis éxercetur.*

Le *molosse* précédé du chorée produisit le type suivant (′. .′.) *córde currámus.* « La monotonie qui résulte du rapprochement de deux paroxytons fit donner à cette terminaison le nom de *cursus planus* (4). »

Enfin la finale *dactylique* ou *crétique* donne le type du *cursus tardus* (′. .′..) : *lárga protéctio.* En outre, la cadence *esse participes* qui, au point de vue du mètre, est un équivalent de la finale molossique, se rattache rythmiquement au cursus tardus &, par conséquent, contribua pour une bonne part à sa formation.

D'après M. W. Meyer, il faudrait ajouter à ces quatre types du cursus rythmique des

(1) Cf. N. Valois, op. cit., p. 18.
(2) *Ibid.*, p. 16.
(3) *Ibid.*, p. 32.
(4) *Ibid.*, p. 32.

premiers siècles les deux suivants : *accépimus díctum, ánimi póscitur.* Mais, outre que ces formes sont peu recherchées & que certains auteurs, de l'aveu même de M. W. Meyer, les évitent complètement, il n'est pas du tout prouvé qu'elles appartiennent au cursus. D'ailleurs, nous verrons plus loin que nous n'avons pas à en tenir compte pour le but particulier que nous poursuivons ; elles n'ont, en effet, exercé aucune influence sur la formation des diverses psalmodies latines (1).

Restent donc quatre cursus rythmiques, & encore le trispondaïque est-il beaucoup plus rare que les trois autres.

La variété de ces cadences ne les empêche pas de posséder certains caractères communs qu'il importe de faire ressortir à l'aide du tableau suivant :

	1re Partie. Coupe.	2e Partie.	
Cursus planus	/.	./.	cinq syllabes
» tardus	/.	./..	six »
» trispondaïque	/.	../.	six »
» velox	/..	../.	sept »

Les quatre cursus sont appuyés chacun sur deux accents principaux ; ils se divisent donc en deux parties inégales, séparées par une coupe ou césure formée par la distinction des mots. La première partie commence toujours par une arsis mélodique ou accent aigu & s'abaisse aussitôt avec la fin du mot proparoxyton (/..) ou paroxyton (/.), selon le cas. Ici se place la coupe. Puis, avec la seconde partie, reprend le mouvement qui, après une ou deux syllabes, atteint le second accent & redescend aussitôt sur la ou les syllabes finales.

(1) A partir du XIe siècle, trois cursus seulement furent en usage. Voici, toujours d'après M. Valois, op. cit., p. 34, les formes qu'ils pouvaient prendre à cette époque :

CURSUS

velox	/.. ../.	. . . . *gáudia pervenire* . . . . *ágere nímis dure* . . . . *sufficiant ad volátum* . . . . *respondeat pro me vóbis*	
planus	/. ./.	. . . . *confidénter audébo* . . . . *prudénter et cáute*	
tardus	/. ./..	. . . . *operári justítiam* . . . . *dirigántur in éxitus*	

Afin de placer l'exemple près de la théorie, signalons, après M. l'abbé Couture, l'oraison de l'*Angelus*, qui contient les trois principaux cursus :

Gratiam tuam, quæsumus Domine, mentibus	*nóstris infúnde,*	Cursus planus.
ut qui, angelo nuntiante, Christi Filii tui incarnati-	*ónem cognóvimus,*	» tardus.
per passionem ejus & crucem ad resurrectionis	*glóriam perducámur.*	» velox.

Un exemple du cursus trispondaïque se trouve dans l'oraison du Saint-Esprit :

Deus, qui corda fidelium Sancti Spiritus illustrati-	*óne docuísti.*	» trispondaïque.

Tous ces détails sont à retenir ; ils nous serviront bientôt pour nos recherches musicales.

Ces quatre finales, plus ou moins mélangées de quelque reste de quantité, furent en usage surtout dans le ve & le vi^e^ siècle. Plus tard elles furent peu à peu négligées. M. W. Meyer, dont les recherches se sont étendues à un grand nombre d'auteurs de tous les pays, a constaté l'abandon presque général du cursus, du viiie au xiie siècle. M. Noël Valois, dans son *Étude* plus restreinte *sur le rythme des bulles pontificales,* remarque la prédominance du style rythmique dans les lettres des papes, de la fin du ive siècle jusque vers le milieu du viie. A partir de cette époque, le cursus est « plus ou moins mal observé, souvent entièrement méconnu ». De son côté, M. l'abbé Couture témoigne « qu'à partir de saint Grégoire le Grand le rythme semble s'exiler pour quatre siècles de la prose littéraire ».

Ces appréciations ne sont pas notablement différentes. Toutefois, en raison même des recherches que nous nous proposons de faire relativement à l'influence du cursus sur le chant de l'Église romaine, les dates données par M. Valois doivent être plus spécialement prises en considération, puisqu'elles sont établies sur des documents provenant précisément d'une source romaine. Elles sont du reste corroborées par l'usage du cursus dans les pièces liturgiques du sacramentaire léonien, qui est certainement antérieur à saint Grégoire le Grand. A la cour des papes au ve & au vi^e^ siècle, on avait donc une connaissance très exacte des cadences prosaïques : ce point important est hors de doute. Un dernier mot terminera ce coup d'œil rapide sur l'histoire du cursus.

A la fin du xie siècle, Jean Gaetani, chancelier du bienheureux Urbain II (1088-99), essaya de relever le style de la chancellerie romaine. On suivit son exemple &, au xiie siècle, on composa des traités contenant les règles de cette renaissance littéraire. La *Forma dictandi* d'Albert de Morra, qui fut Grégoire VIII († 1187), eut une grande influence ; le style rythmique fut dit à cause de lui *stylus gregorianus.* Les cursus *velox, planus* & *tardus* furent seuls admis ; c'est à cette époque qu'ils furent ainsi appelés. Il suffit de signaler cette réforme dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

Disons maintenant dans quel but nous avons donné ces notions sur le cursus.

La première partie de ce travail (1) nous a révélé l'influence manifeste de l'accent tonique sur la formation mélodique & rythmique d'un certain nombre de cadences grégoriennes de style simple, orné ou neumé. Toutefois notre tâche n'est pas terminée : nous sommes bien loin d'avoir parcouru le cycle entier des clausules musicales en usage dans la psalmodie latine. Il en existe d'autres en effet, & en assez grand nombre, composées de cinq, six & même sept notes ou groupes essentiels dont les intonations ne correspondent plus avec celles des modèles syllabiques étudiés jusqu'à présent.

La structure de ces cadences est-elle dépendante de l'accentuation des paroles, ou bien est-elle l'expression d'une inspiration purement musicale ? Voilà ce qu'il faut rechercher.

A priori, en vertu de l'unité qui doit présider à toute œuvre d'art, nous pouvons croire

(1) Cf. *Paléographie musicale.* t. III.

que l'accent est entré pour une part dans la formation de ces terminaisons. Comment supposer en effet que les intonations, récitations & cadences médiales des versets, dans les introïts ou les répons par exemple, aient été soumises à la loi de l'accent & que les chutes finales de ces mêmes versets en aient été affranchies? Il y aurait là une anomalie difficile à expliquer. On peut alors présumer que, dans toutes les parties de sa composition, l'auteur a suivi le sentiment si vrai & si naturel qui le portait à reproduire dans le chant les inflexions de la voix qui récite.

Si vraisemblable que soit ce raisonnement, il n'aurait point de valeur probante s'il n'était appuyé sur des faits. Il nous faut donc retrouver dans les mélodies des vestiges incontestables de cette action de l'accent, &, en premier lieu, découvrir les modèles syllabiques de ces cadences musicales.

Une simple observation pourra nous mettre sur la voie. Ci-dessus on a constaté que les cursus rythmiques se composent : le *planus* de cinq syllabes, le *tardus* de six, le *velox* de sept; or ce nombre de syllabes correspond précisément au nombre des notes ou groupes qui entrent dans la composition des clausules dont nous cherchons l'origine.

Y a-t-il dans ce fait coïncidence fortuite, ou bien les cursus sont-ils réellement des types sur lesquels on aurait calqué nos cadences musicales?

Cette question n'est pas posée ici pour la première fois. M. Noël Valois (1), ayant rencontré dans la *Poëtria* de Jean l'Anglois & dans les *Dictatores* du moyen âge l'expression « *stylus gregorianus* » employée comme synonyme de prose rythmée, eut l'idée de rapprocher les formules rythmiques des célèbres mélodies grégoriennes. « Je n'ai pu constater, dit-il, aucune analogie entre elles, & je pense à présent que Jean l'Anglois avait en vue, non pas Grégoire le Grand, mais Grégoire VIII, auquel il attribuait sans doute l'invention des règles du cursus. » M. Valois avait raison sur ce dernier point; mais quant à sa comparaison entre les rythmes du cursus & les cadences grégoriennes, il est bon de la soumettre à un nouvel examen. Serons-nous plus heureux que le savant auteur? Au lecteur de répondre.

Nous étudierons successivement ces clausules musicales, en commençant par les plus courtes & en même temps les plus fréquentes, celles de cinq syllabes.

L'importance de cette étude ne peut échapper à ceux qui s'intéressent soit à la structure des mélodies liturgiques, soit à leur origine & à l'époque de leur composition. Si nous constatons en effet que les psalmodies grégoriennes ou même ambrosiennes sont construites très ordinairement d'après des types syllabiques appartenant à l'un ou à l'autre des cursus, la nature & le rythme de ces pièces se trouveront aussitôt éclairés; mais de plus, il faudra nécessairement tenir pour démontré que ces psalmodies ont été composées à l'époque où fleurissait le cursus, à l'époque où les bulles pontificales & les oraisons du sacramentaire léonien en employaient les diverses cadences avec une grande régularité, c'est-à-dire au ve, au vi^e^ siècle, ou tout au plus tard dans la première moitié du viie. Cette conclusion est rigoureuse & revêt toute la force d'une preuve intrinsèque.

(1) *Étude sur le rythme*, &c., p. 14, note 2.

APPENDICE AU § I

Il faut fournir la preuve que les liturgistes romains connaissaient, au IVe, Ve & VIe siècle, les lois du cursus. Dom J. Pothier (*Mélodies grégoriennes,* ch. XV, p. 237) a reconnu l'existence du cursus *métrique* dans les cadences des oraisons, préfaces, &c. « On sait, dit-il, que parmi les pieds métriques propres à terminer harmonieusement une phrase, les orateurs latins affectionnaient plus particulièrement le *dichorée,* comme *adjuvemur,* ou le simple *chorée* suivi d'un *molosse : mundus exsultat.* Dans les préfaces, comme aussi dans la plupart des oraisons, la fin des phrases, de la dernière surtout, offre presque toujours l'une ou l'autre des deux combinaisons, ou une combinaison équivalente. »

Comme preuve de cette assertion, voici en un seul tableau le dépouillement des oraisons, préfaces, bénédictions, &c., du sacramentaire dit *Léonien*, & celui des mêmes pièces du sacramentaire dit *Gélasien.* Nous conservons dans ce classement les trois grandes divisions des cadences métriques que nous avons indiquées ci-dessus.

RELEVÉ DES CADENCES FINALES

DANS LES ORAISONS ET PRÉFACES

DES SACRAMENTAIRES LÉONIEN ET GÉLASIEN

(CLASSEMENT MÉTRIQUE)

SACRAMENTAIRE LÉONIEN — **TOTAL : 1030 environ.**

SACRAMENTAIRE GÉLASIEN — **TOTAL : 1520 environ.**

FINALES MOLOSSIQUES et équivalents

			Léonien : Nombre des cadences finales		Gélasien : Nombre des cadences finales	
A	Corde	curramus	378	590	481	727
B	Sorte	participes	183		179	
C	Nostra	cumulentur	26		47	
D	Capere	vale-amus	3		17	
a	facere	placatum			2	
b	deside-ri-a	perficiat			1	

	SACRAMENTAIRE LÉONIEN					SACRAMENTAIRE GÉLASIEN			
				EXCEPTIONS					
E	— — digni	— — reddamur	3			. . . .		16	
					c	ᴗ — tu-æ	— — pellantur	4	
					d	— —ᴗ perfru-i	— — concedat	3	
					e	—ᴗᴗ miserati-o	— — absolvat	1	
					f	ᴗᴗ— tribu-as	— — æterna	4	
F	— — dignos	—ᴗᴗ efficiant	3	25		. . . .		28	
					g	ᴗ — tu-æ	— ᴗᴗ prosperitas	5	140
G	—ᴗᴗ munere	ᴗᴗ— relevati	14			. . . .		20	
H	ᴗᴗ— precibus	ᴗᴗ— fove-amur	3			. . . .		14	
					h	—— reformari	ᴗᴗ— mere-amur	13	
I	—ᴗ— præbe-ant	ᴗᴗ— cave-amus	2			. . . .		27	
					i	ᴗ— — tu-os hæc	ᴗᴗ— operetur	1	
					j	— — — percepto	ᴗ — sequatur	4	
				FINALES DICHORAIQUES					
J	—ᴗᴗ munere	— ᴗ— congregentur	65			. . . .		81	
K	— ᴗ — mentibus	— ᴗ— senti-amus	68			. . . .		133	
L	ᴗᴗᴗ precibus	— ᴗ — adjuvemur	49			. . . .		45	
M	ᴗᴗ— precibus	— ᴗ — consequamur	55	242		. . . .		84	362
N	—— — gratæ sunt	— ᴗ — condidisti	1			. . . .		1	
O	— ᴗ dona	— ᴗ— senti-amus	4			. . . .		11	
					k	— — semper	—ᴗ— glori-emur	7	
				EXCEPTIONS					
P	—ᴗᴗ redditur	— — — exorantes	10			. . . .		18	
Q	— ᴗ— servi-at	— — — libertate	10	29		. . . .		14	41
R	ᴗᴗᴗ merita	— — — suffragantur	9			. . . .		9	

SACRAMENTAIRE LÉONIEN					SACRAMENTAIRE GÉLASIEN				

EXCEPTIONS (Suite)

S	◡◡– veni-am	– – – peccatorum	7	9		. . . .		16	29
T	◡–◡ redempti-onis	– – – exercetur	2			. . . .		8	
					l	– – laudes	– – – præsentare	1	
					m	– – ad te	– ◡◡– perveni-entes	2	
					n	–◡– grati-a	– ◡◡– perfici-atur	2	
U	– ◡ – conferat	◡ – – cre-aturam	13	29		. . . .		37	68
V	◡◡– faci-as	◡ – – sacerdotem	7			. . . .		16	
W	–◡◡ dirige	◡ – – voluntates	4			. . . .		7	
X	◡◡◡ merita	◡ – – recensemus	3			. . . .		5	
Y	– – – digni sunt	◡ – – relaxentur	2			. . . .		1	
					o	– ◡ resurrectione	– – – repræsentet	1	
					p	– – cogitationum	◡ – – iniquarum	1	

FINALES DACTYLIQUES

Z	– ◡ larga	– – ◡ protectio	95	95		. . . .		100	101
					q	◡◡◡ resonet	– –◡ ecclesia	1	

SACRAMENTAIRE GÉLASIEN (*Suite*)

EXCEPTIONS AUX FINALES DACTYLIQUES

r	– – laudes	– –◡ & gratias	7	15	*x*	– – sempiternis	– ◡ perfrui	2	5
s	–◡◡ erudis	– –◡ & protegis	2		*y*	◡◡ – anima	– ◡ sentiat	1	
t	– ◡– suscipit	– –◡ mysteriis	1		*z*	– ◡ constare	– ◡ credimus	1	
u	–◡ grata	◡ –◡ fidelium	3		*α*	◡◡ tibi	–◡ gratiam	1	
v	– – conserva	◡–◡ periculis	2						

SACRAMENTAIRE GÉLASIEN *(Suite)*

CADENCES PARTICULIÈRES S'ÉCARTANT DE NOS TROIS GRANDES DIVISIONS

	– ◡ –	◡ ◡ ◡				– ◡ –	◡ ◡		
β	nativitas	meminimus	1		θ	grati-as	referat	1	
	– –	◡ ◡◡				– –	◡ ◡		
γ	aptemur	remediis	2	8	ι	nomen	Domini	1	
	– ◡	◡ ◡◡				– ◡◡	◡ ◡		
δ	optata	reperiat	5		κ	martyris	Agathæ	1	4
						– ◡	◡◡		
					λ	esse	valeant	1	
	– ◡ –	–				– ◡ –	◡		
ε	contulit	vitam	5		μ	servitus	tenet	5	
	– –	–				– –	◡		
ζ	salvator	mundi	3	9	ν	timoris	Dei	2	8
	◡◡ –	–				◡ ◡ –	◡		
η	perpetu-am	pacem	1		ξ	omnipotens	Deus	1	

Quelques observations sur ce tableau sont nécessaires. Il suffit de le parcourir pour reconnaître que l'immense majorité des cadences relève du mètre, surtout en ce qui concerne le sacramentaire léonien, le plus ancien des deux. Sur 1030 finales environ, nous comptons dans ce livre

	590	cadences	*molossiques,*
	242	»	*dichoraïques,*
	95	»	*dactyliques,*
Total	927	»	*métriques.*

Restent donc environ 100 finales *(exceptions)* s'écartant de ces trois types.

Même résultat pour le recueil gélasien, mais avec cette différence que, écrit plus tard, la proportion des exceptions est plus que doublée.

Sur 1520 finales environ, nous relevons 727 cadences *molossiques* ou *équivalentes,*

	362	»	*dichoraïques,*
	101	»	*dactyliques,*
Total	1190	»	*métriques.*

Les *exceptions* s'élèvent environ à 330.

En plaçant ces dernières cadences sous la rubrique *exceptions,* nous ne voulons pas dire qu'elles ne sont pas soumises au mètre ; nous entendons seulement qu'elles ne rentrent pas dans l'une des trois catégories que nous avons adoptées pour base de notre classification. Parmi ces *exceptions,* quelles sont celles qui appartiennent réellement au mètre, celles qui relèvent exclusivement du rythme ? Nous n'avons pas à nous prononcer ; le but particulier de notre travail nous permet de ne pas nous attarder sur ces détails & d'attendre le résultat des études entreprises par les spécialistes sur les cursus métriques. Nous nous contenterons de dire d'une manière générale que, à notre avis, la présence de certaines *exceptions* au milieu des cadences métriques les plus ordinairement en usage doit être attribuée à l'influence toujours croissante de l'accent & du rythme.

Bien plus : ne doit-on pas reconnaître cette influence dans la construction même des cadences métriques de nos sacramentaires ? En effet, la coupe ou césure que nous avons signalée entre les deux parties dont se composent les cursus rythmiques existe déjà dans les cadences métriques correspondantes des oraisons de l'Église romaine. Ainsi le type ε, *cóntulit vítam* (– ◡ – –), ne peut être considéré comme

l'équivalent de *corde curramus*. Tous les deux sont cependant métriquement identiques. D'où vient cette différence? De la coupe qui oblige à les scander différemment : *contulit vitam* se compose d'un crétique & d'un spondée; *corde curramus*, d'un chorée & d'un molosse. Cette coupe, dont les liturgistes semblent s'être fait une loi dans toutes les cadences, les a portés à éviter le type *contulit vitam*, quoiqu'il fût autorisé par Cicéron & Quintilien. Ne faudrait-il pas voir dans ce fait une action secrète de l'accent & un indice de l'impulsion générale qui entraînait la langue latine à tenir, dans la prononciation, plus compte de l'accentuation que de la quantité?

Les cadences des sacramentaires, tout en étant matériellement, syllabiquement métriques, auraient donc dans la forme quelque chose de rythmique & appartiendraient à ce genre mixte ou de transition dont nous avons parlé plus haut.

Concluons en transcrivant ici ce que nous avons dit ailleurs (*Musica sacra de Milan*, mars 1893, & *Réveil des Organistes*, juillet 1893) : « Si les lois de la quantité étaient presque toujours observées dans la composition des cadences, c'était le résultat de la tradition classique toujours enseignée dans les écoles, plutôt que celui de la tradition pratique; car, de fait, on suivit de très bonne heure, en chantant comme en récitant, le rythme basé sur l'accentuation, de préférence au mètre classique. Théoriquement ces cadences étaient encore métriques que déjà pratiquement elles étaient rythmiques. Quoiqu'il en soit de l'usage pratique au temps des Gélase & des Léon, il est certain que plus on s'éloigne de cette époque, plus la cadence métrique est négligée; peu à peu elle cède la place à la cadence rythmique & bientôt, vers le milieu du VIIe siècle, l'une & l'autre sont généralement oubliées. »

§ II

LE CURSUS PLANUS ET LES CADENCES MUSICALES PLANÆ

Si le cursus *planus* (/. ./.) a servi de type pour des cadences musicales, celles-ci doivent nécessairement être pentésyllabiques. Or nous connaissons déjà deux sortes de cadences pentésyllabiques :

A. *Cadences pentésyllabiques à deux accents, avec une note de préparation. (Cf.* Paléog. mus., *t.* III, *p.* 15.*)*

5 4 3 2 1

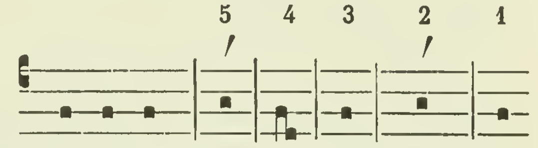
in to- to cór- de mé- o

B. *Cadences pentésyllabiques à un accent, avec trois notes ou groupes de préparation. (Cf.* Paléog. mus., *t.* III, *p.* 22 *et p.* 61.*)*

justi- fi- ca- ti- ó- nem

Les terminaisons musicales qui nous restent à étudier ne peuvent en aucune manière rentrer dans l'un de ces deux cadres. Telle est, par exemple, la finale du sixième mode dans les versets des introïts :

C. *Cadence pentésyllabique à deux élévations*

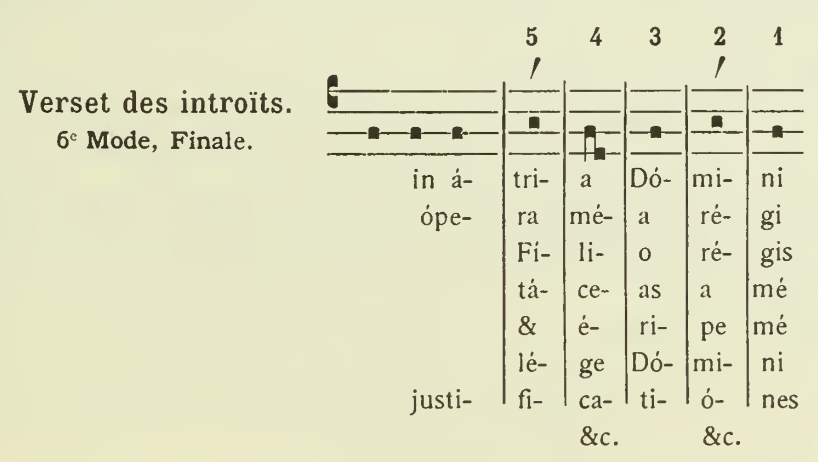


Au premier coup d'œil il est facile de reconnaître que les arsis & les thésis mélodiques des colonnes 5, 4 & 3 ne concordent pas avec les colonnes correspondantes des cadences A & B. S'il en est ainsi, à quel type syllabique faut-il rattacher cette nouvelle forme? Serait-ce au cursus *planus?*

Pour la solution de ce problème, nous n'avons rien à attendre des auteurs du moyen âge; les éléments d'une réponse ne peuvent nous être fournis que par l'étude des monuments, ou par l'analyse intrinsèque de cette formule mélodique & de toutes celles qui sont construites sur le même modèle.

Mais quelle voie prendrons-nous pour arriver à notre but?

La voie la plus sûre & la plus prompte, semble-t-il, serait d'établir une comparaison entre le texte & les mélodies, entre les accents toniques & les intonations des cadences musicales. C'est du moins celle qui se présente la première à l'esprit. S'il y a coïncidence entre les deux éléments, il est probable que la cantilène a été calquée sur les paroles. Si au contraire cette confrontation dévoile un conflit, il est tout naturel de conclure que la mélodie doit être indépendante du texte. C'est probablement cette voie qu'a dû choisir M. Noël Valois ; car, en la suivant, nous arrivons à la même conclusion que le savant auteur. Dès la première inspection, le rapprochement entre les paroles & la cantilène paraît nous enlever tout espoir de découvrir la moindre influence de l'accentuation ou du cursus sur la musique. Que penser, par exemple, de l'application des paroles suivantes à la finale des versets du sixième mode à l'introït, d'après les manuscrits les plus anciens & les plus autorisés?



Où trouver ici une harmonie quelconque entre les notes aiguës de la mélodie & les accents toniques du texte? Le hasard semble avoir présidé à la distribution des syllabes : à

la même note sont adaptées indifféremment une syllabe accentuée, une finale, une pénultième brève. M. Nisard n'avait-il pas raison de dire qu'il n'y avait pas trace d'accentuation dans l'œuvre de saint Grégoire? & M. Valois, qu'il n'y avait aucune analogie entre les formules mélodiques de la musique grégorienne & les types syllabiques du cursus?

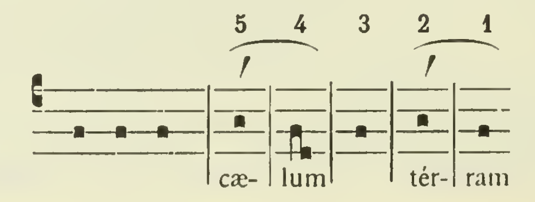
De fait, si l'on s'en tient à ce premier essai, le problème est résolu. Pourtant nous ne pouvons nous tenir pour convaincus; car, il ne faut pas l'oublier, la loi de la concordance entre le texte & la musique, si importante soit-elle, admet des dérogations légitimes toutes les fois que la mélodie, par sa forme fixe, son développement ou son rythme, acquiert le droit de s'imposer au texte & de se l'assujettir. Le défaut de coïncidence ne suffit donc point par lui-même pour prouver que cette cadence ne doit pas en définitive son origine & son dessin mélodique à l'action informante d'un type pentésyllabique, qui, ici, ne saurait être que le cursus *planus*. Il faut donc chercher une autre voie.

C'est qu'en effet il y a à distinguer deux questions dont la confusion a induit en erreur nos savants prédécesseurs : la question d'*origine* ou de structure d'une mélodie, & la question d'*adaptation* des divers textes psalmodiques à cette même mélodie; elles sont fort différentes & même, à certains égards, tout à fait indépendantes. Il est donc nécessaire de les traiter séparément, afin d'arriver à une perception très nette de la vérité sur cette matière jusqu'ici très obscure & très embrouillée. Laissant donc de côté momentanément tout cet appareil syllabique plus fait pour nous égarer que pour nous guider, étudions en elle-même cette cadence musicale, ses intonations, sa structure, & nous arriverons peut-être à découvrir son origine.

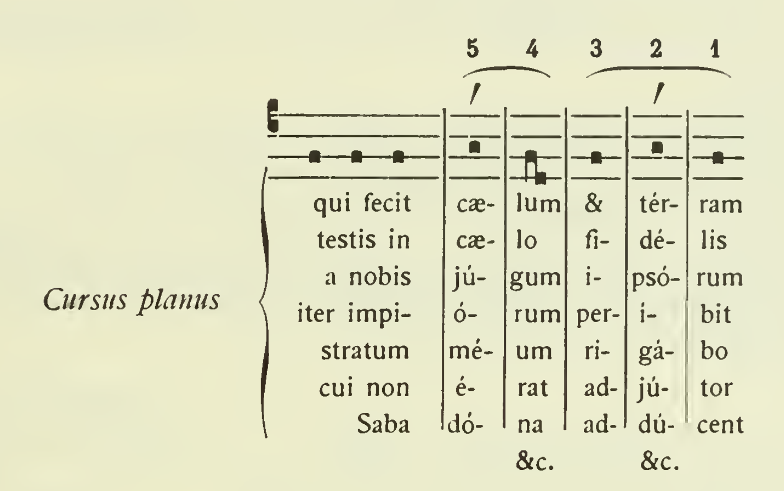
1° DE L'ORIGINE DES CADENCES PENTÉSYLLABIQUES PLANÆ

Soulevons d'abord la simple question de possibilité. Peut-on adapter un cursus *planus* (/. ./.) à la finale musicale dont nous cherchons l'origine & obtenir ainsi une harmonie parfaite entre les deux éléments mélodique & syllabique?

Sans aucun doute la réponse doit être affirmative. Voici, colonne 5, une première élévation, suivie, colonne 4, d'une clivis qui s'abaisse à l'instar de la syllabe finale d'un mot; rien n'empêche que, sous cette incise *barytonique*, nous ne plaçions un mot latin *paroxyton*, *cælum*. Colonne 2 & 1, même phénomène : élévation puis dépression tonales de la cantilène. Il est donc encore permis d'ajuster à ces deux notes un autre mot paroxyton, *térram*. Jusqu'ici nous obtenons le résultat suivant :



Reste la note de la colonne 3 ; elle ne peut correspondre qu'à un monosyllabe ou à la première syllabe d'un mot accentué sur la pénultième, ce qui nous donne :



Il n'est personne qui n'aperçoive la coïncidence parfaite des accents aigus & des arsis mélodiques. De plus, dans la musique & dans le texte, il y a deux parties inégales : l'une composée des colonnes 5 & 4, l'autre des colonnes 3, 2 & 1 ; enfin une césure ou coupe les sépare. Le cursus *planus* peut s'adapter exactement à cette cadence musicale.

Serrons de plus près le problème. Cette cadence a-t-elle été réellement modelée sur ce cursus ? lui doit-elle son origine, sa structure ?

La question resterait certainement sans réponse si nous n'avions pour objet de nos recherches que la cadence précédente, aussi faut-il de suite l'élargir & faire connaître un fait important qui l'éclairera d'un jour inattendu. C'est le nombre relativement considérable de médiantes & de finales pentésyllabiques de tout style, simple, orné ou neumé, auxquelles le cursus *planus* s'adapte avec la plus parfaite harmonie. On en trouve à chaque ligne, au rit romain, dans les chants du Sacramentaire, du Graduel & du Responsorial ; car, sur ce point, il n'y a aucune distinction à établir entre ces trois livres liturgiques. Il en est de même dans les cantilènes ambrosiennes. Que le lecteur parcoure plutôt les tableaux suivants.

Voici, quant au Sacramentaire romain, la cadence *plana* dans le chant des oraisons, des préfaces simples & solennelles, du *Pater*. L'*Exsultet* romain (1), celui qui est encore au Missel, outre les cadences ordinaires de la préface, contient, dans sa première partie, le même dessin musical pentésyllabique (n°s 1 à 7). La psalmodie ordinaire de l'office présente plusieurs clausules du même type (n°s 8 à 14). Au *Liber Gradualis*, le *Gloria in excelsis* des simples, véritable psalmodie, est dans le même cas à la médiante & à la finale, ainsi que les deux formes du *Credo* (n°s 17 à 20). Mentionnons encore l'une des finales du *Te Deum* & la clausule du cantique *Benedictus es* au samedi des Quatre-Temps de l'Avent (n°s 21 & 22). Ce

(1) Il faut signaler des médiantes *planæ* dans les autres mélodies du *Præconium pascale*, spécialement dans celles du midi de l'Italie, écrites en notation lombarde.

n'est pas tout : même structure mélodique dans les terminaisons de tous les modes, le cinquième excepté, aux versets des introïts & des communions (nos 23 à 29). Fait plus caractéristique encore, même structure, dans le Responsorial, aux cadences finales ordinaires des versets de répons dans les huit modes (nos 30 à 37), & dans la plupart des clausules des invitatoires (nos 38 à 45.)

En résumé, ces quarante-cinq cadences *planæ,* jointes aux diverses clausules étudiées jusqu'ici, embrassent la presque totalité des terminaisons médiantes ou finales de la psalmodie romaine à tous ses degrés. La psalmodie, c'est-à-dire la partie principale des chants du Sacramentaire, du Graduel, du Responsorial, se trouverait donc régie par l'accent & le cursus *planus.* L'unité de composition, de style, d'inspiration régnerait donc dans toutes les parties de la cantilène romaine.

TABLEAU XXI

CANTILÈNE ROMAINE
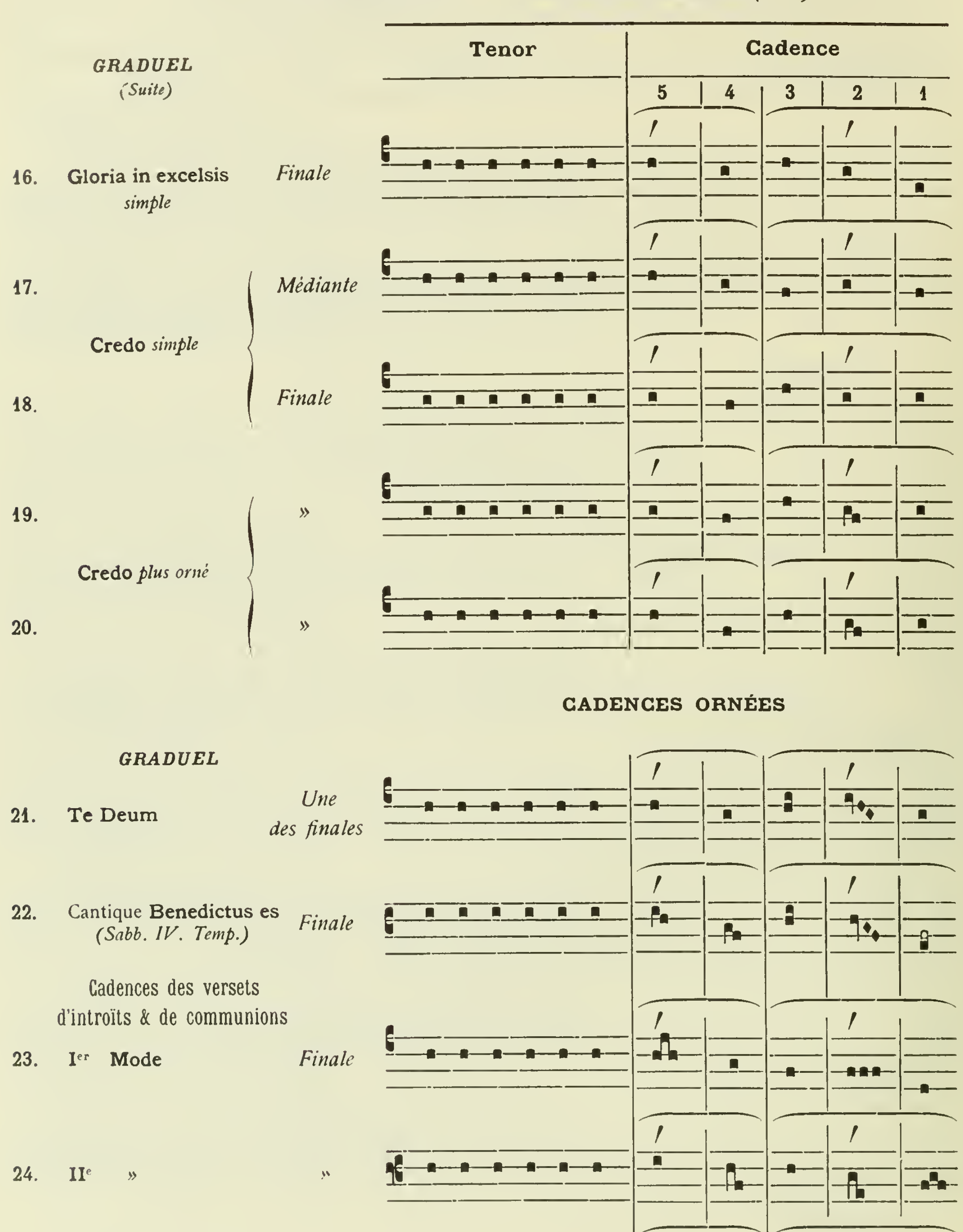
CADENCES PENTÉSYLLABIQUES MODELÉES SUR LE **CURSUS PLANUS**

CADENCES SIMPLES

	SACRAMENTAIRE		Tenor	Cadence 5	4	3	2	1
1.	Allocution du Vendredi saint et préface simple	*Médiante*						
2.		*Finale*						
3.	Oraison romaine	*Finale*						
4.	Préface solennelle	*Médiante*						
5.	Exsultet romain (*1re partie*)	*Médiante*						

CADENCES SIMPLES *(Suite)*

			Tenor	Cadence 5	4	3	2	1
	SACRAMENTAIRE *(Suite)*							
6.	Pater	*Médiante*						
7.	Pater	*Finale*						
	PSALMODIE DE L'OFFICE							
8.	IV[e] Mode	*Médiante*						
9.	I[er] »	*Finale*						
10.	III[e] »	»						
11.	III[e] »	»						
12.	VI[e] »	»						
13.	VIII[e] »	»						
14.	VIII[e] »	»						
	GRADUEL							
15.	Gloria in excelsis *simple*	*Médiante*						



CADENCES SIMPLES (Suite)
Tenor
Cadence
5
4
3
2
1
GRADUEL
(Suite)
16. Gloria in excelsis simple
Finale
17.
Médiante
Credo simple
18.
Finale
19.
»
Credo plus orné
20.
»
CADENCES ORNÉES
GRADUEL
21. Te Deum
Une des finales
22. Cantique Benedictus es (Sabb. IV. Temp.)
Finale
Cadences des versets d'introïts & de communions
23. Ier Mode
Finale
24. IIe »
»
25. IIIe »
»

CADENCES ORNÉES *(Suite)*

	Tenor	Cadence 5	4	3	2	1
GRADUEL *(Suite)*						
26. IV[e] Mode *Finale*						
27. VI[e] » »						
28. VII[e] » »						
29. VIII[e] » »						
RESPONSORIAL						
Cadences finales des versets de répons						
30. I[er] Mode						
31. II[e] »						
32. III[e] »						
33. IV[e] »						
34. V[e] »						
35. VI[e] »						

CADENCES ORNÉES (*Suite*)

RESPONSORIAL (*Suite*)	Tenor	Cadence 5	4	3	2	1
36. VIIe Mode						
37. VIIIe »						
Cadences finales des invitatoires						
38. IIe Mode						
39. IIIe »						
40. IVe »						
41.						
42. Ve »						
43. VIe »						
44.						
45. VIIIe »						

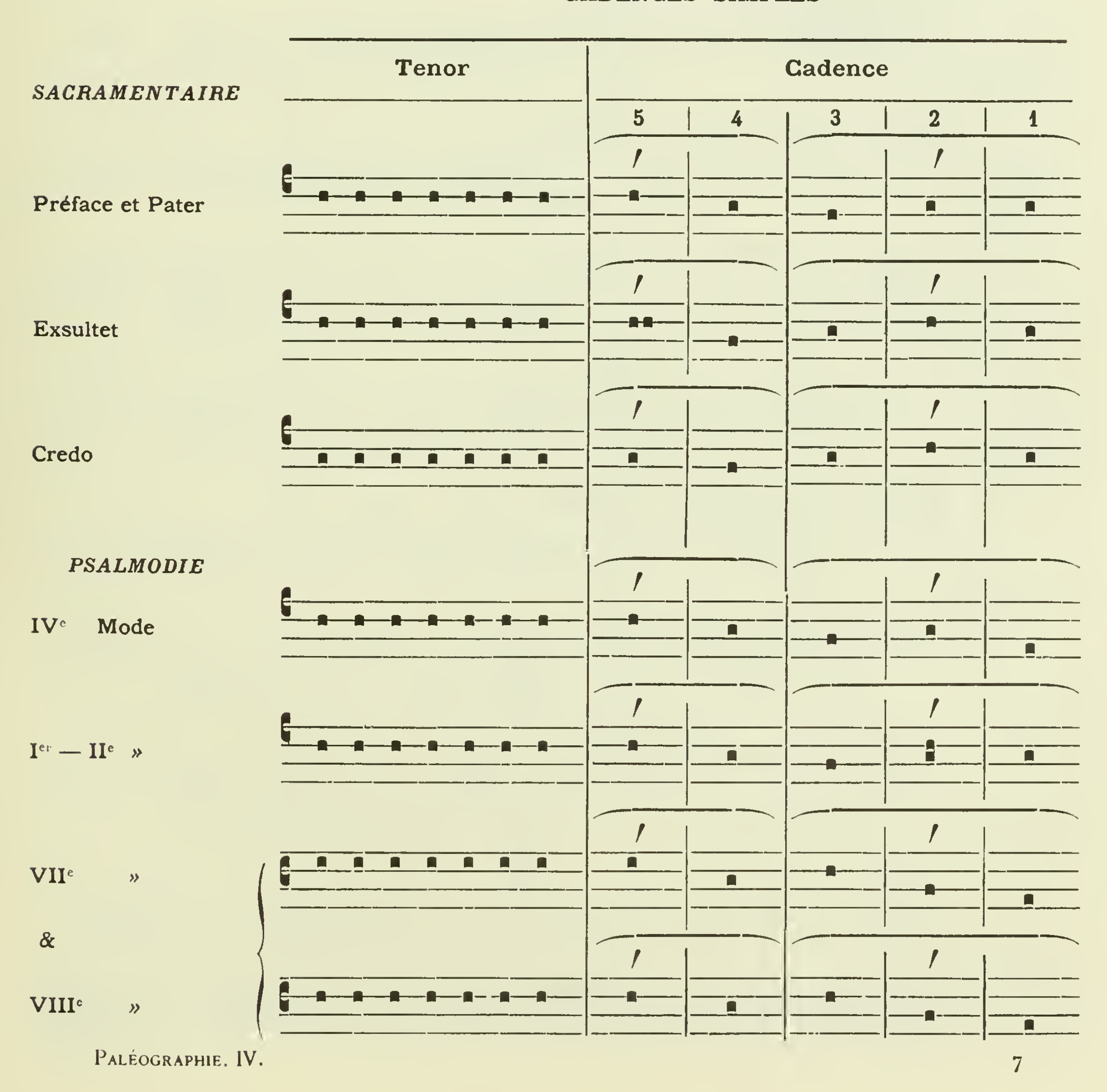
L'examen de la cantilène ambrosienne nous révèle les mêmes faits dans la préface, le *Pater*, le *Credo*, l'*Exsultet* & dans la psalmodie courante. Quant aux lucernaires, aux répons & aux divers chants ornés ou neumés avec versets, nous sommes en mesure de fournir une liste de plus de cinquante cadences mélodiques sur lesquelles le cursus *planus* a exercé une influence évidente. Quelques-unes se répètent dix, quinze, vingt, trente fois & plus dans le courant du répertoire ambrosien. Nous donnerons seulement les plus fréquentes.

TABLEAU XXII

CANTILÈNE AMBROSIENNE

CADENCES PENTÉSYLLABIQUES MODELÉES SUR LE **CURSUS PLANUS**

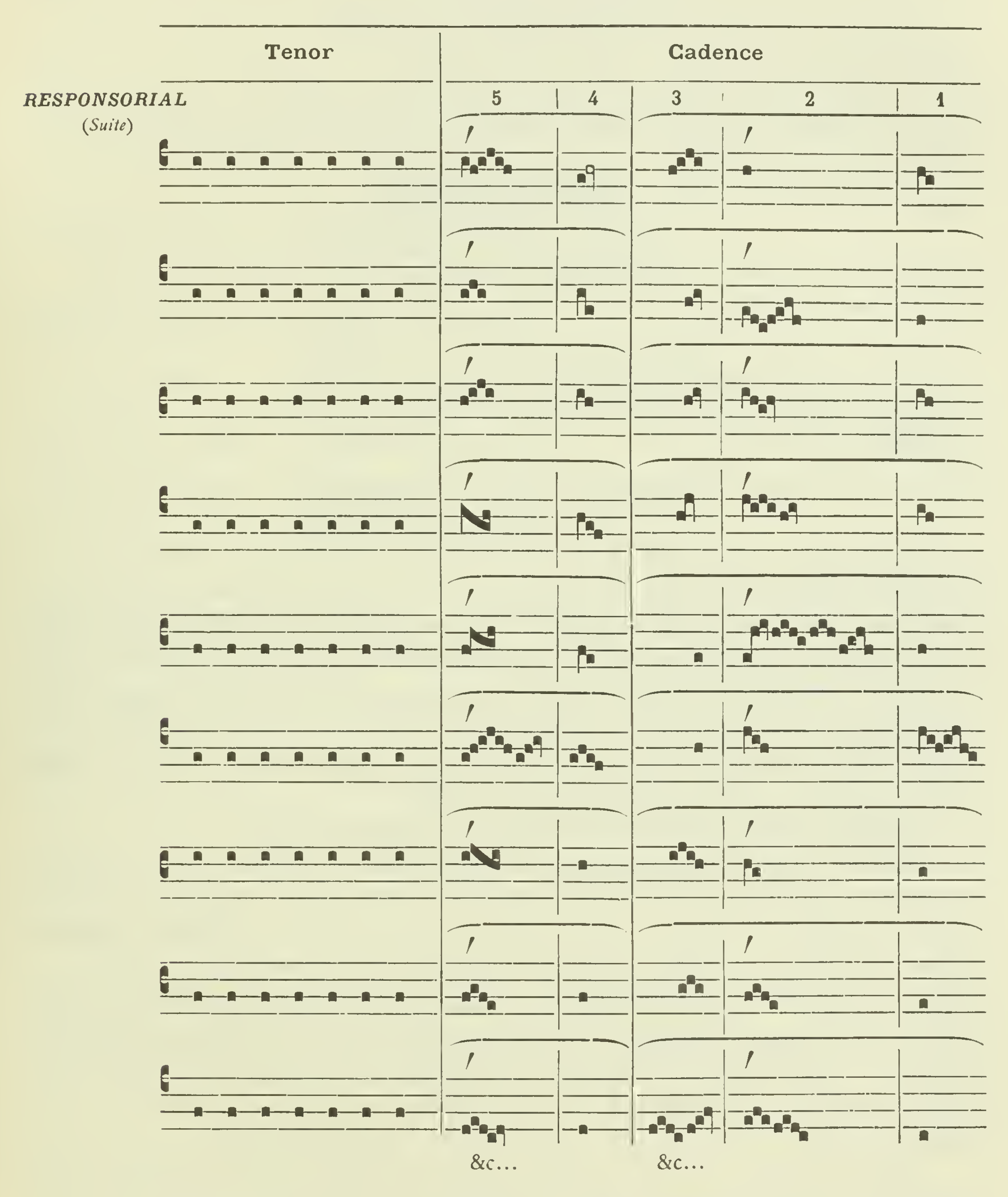
CADENCES SIMPLES



CADENCES ORNÉES

Tenor	Cadence				
	5	4	3	2	1

RESPONSORIAL



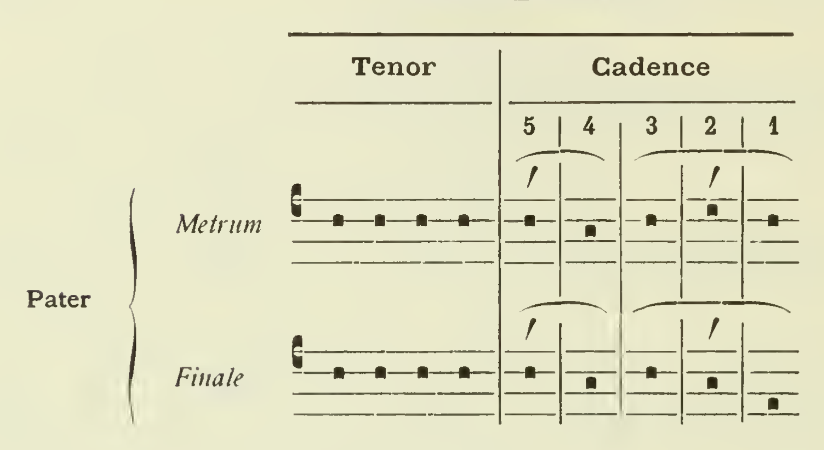
La liturgie mozarabe, dont nous connaissons si peu de cantilènes, nous donne à la médiante & à la finale du *Pater* deux exemples de cadences *planæ*. Ces cadences, on le remarquera, sont identiques à celles du *Gloria in excelsis* romain. (Cf. ci-dessus cadences nº 15 & 16.)

TABLEAU XXIII

CANTILÈNE MOZARABE

CADENCES PENTÉSYLLABIQUES MODELÉES SUR LE **CURSUS PLANUS**

CADENCES SIMPLES



Mais il importe avant d'aller plus loin de mettre tout à fait hors de conteste, par une étude comparative & synthétique, l'unité de structure de toutes ces cadences & la concordance parfaite des modulations qui leur sont propres avec celle du cursus *planus :* unité & concordance qui persistent malgré la diversité des modes & des intervalles, malgré les différences de style & de composition, & qui ne nuisent en rien à la variété, à la liberté & à la souplesse de la mélodie ; car ici, comme dans tous les arts, les règles, bien loin d'arrêter l'essor du génie, le guident & l'empêchent de s'égarer.

Reportons-nous au tableau des cadences de la cantilène romaine.

Colonne 5 & 4. — Les relations tonales entre les notes ou groupes de ces deux colonnes sont, pour toutes les cadences, dans le rapport d'arsis à thésis, c'est-à-dire que la mélodie est toujours plus élevée à la colonne 5 qu'à la colonne 4. Celle-là par conséquent convient à la syllabe d'élévation, celle-ci à la syllabe de déposition. La seule exception à cette règle se trouve à la cadence n° *33*, où le *sol* (col. 4) remonte d'une tierce au-dessus de la dernière note, *mi,* de la colonne précédente. Cette exception est motivée par l'intervalle ascendant de quarte qu'il faudrait franchir si la cantilène se reposait sur le *mi* grave ; cet intervalle trop large n'est pas admis en montant dans les terminaisons psalmodiques, nous en trouverons d'autres preuves.

Outre cette relation constante & déjà très significative, l'étude de la physionomie propre à chacune de ces deux colonnes confirme le rôle que nous attribuons à l'une & à l'autre.

On sait que la syllabe aiguë est en même temps forte & qu'elle reçoit volontiers, dans son adaptation à la musique, des vocalises plus ou moins étendues. Or, dans la psalmodie ornée qui autorise ce développement d'intensité & de mélismes, la colonne que nous attri-

buons à l'accent est dotée de pressus, de strophicus, de quilisma & de formules neumatiques variées, montantes, descendantes, de cinq, six & sept notes. (Cadences n° 21 à 45.)

Contraste frappant, la colonne 4 de déposition ne fait usage que d'un seul groupe neumatique, la clivis, formule de deux notes descendantes bien propre à signaler la fin décroissante d'une incise ou la déposition d'un mot. L'unique irrégularité à cette dernière loi n'est qu'apparente. La cadence n° 29 présente en effet, colonne 4, un podatus. Mais la déposition de cette incise musicale se termine réellement au punctum *sol,* première note du podatus. Le *la* qui suit est une note de liaison ajoutée pour éviter encore ici l'intervalle de quarte & adoucir le passage du *sol* à l'*ut* de la colonne 3.

Il est donc évident que les mouvements mélodiques des colonnes 5 & 4 coïncident très exactement dans toute la série de nos cadences avec les ondulations vocales des deux premières syllabes du cursus *planus.*

Les colonnes 2 & 1 présentent dans toutes les clausules les mêmes rapports d'élévation & de dépression. D'autre part, la prolixité des groupes, la présence des pressus, des strophicus dans la colonne 2 signalent également l'influence de l'accent tonique. La colonne 1 appartient au contraire à la thésis, qui se compose, soit d'une seule note, soit encore d'une clivis, seule ou comme conclusion d'un mélisme.

Enfin la colonne 3 correspond nécessairement à la syllabe qui précède le dernier accent de la cadence. Les notes de cette colonne ont pour fonction d'assurer & d'adoucir la reprise du mouvement après la coupe & de reporter facilement la voix vers la syllabe aiguë ; aussi les groupes sont-ils presque tous ascendants : sur vingt-&-un, il y a douze podatus (cadences n°s 11, 12, 21, 22, 26, 34, 37, 38, 39, 41, 42, 45), quatre scandicus (cadences n°s 30, 32, 35, 40); les clausules n°s 31 & 36 sont également ascendantes; restent seulement les trois cadences n°s 4, 29 & 33 qui ont des clivis ou des climacus à cette colonne 3. C'est précisément l'opposé des colonnes 4 & 1, finales d'incises où la formule descendante domine absolument. Néanmoins les neumes de cette série (col. 3) jouissent d'une plus grande liberté que ceux des quatre autres colonnes : ils n'atteignent l'accent qu'après des ondulations vocales assez variées que règlent les modes, les intervalles, les styles & surtout l'élan & le mouvement général de la mélodie.

Ainsi se trouve démontrée l'identité fondamentale de toutes ces cadences au point de vue de la structure, & la conformité parfaite de cette structure avec celle du cursus *planus.* De ce fait ainsi établi, il résulte nécessairement que cette régularité constante dans la construction mélodique d'un aussi grand nombre de cadences ne peut être l'effet du hasard ; il résulte que ces terminaisons musicales ont été modelées par les compositeurs sur le cursus *planus,* de la même manière que les cadences dissyllabiques & tétrasyllabiques l'ont été sur des types plus simples du langage prosaïque.

Les considérations suivantes appuieront encore cette conclusion.

La tâche des compositeurs chargés d'organiser la psalmodie latine présentait plusieurs

difficultés. L'une des plus embarrassantes, sans nul doute, était d'assurer autant que possible le concert entre les paroles & la mélodie, & spécialement de surveiller l'adaptation des cadences prosaïques & multiformes du psautier aux médiantes & aux terminaisons musicales. Pour en triompher il n'avaient que deux partis à prendre : ou bien composer dans chaque mode autant de motifs qu'ils rencontraient de chutes syllabiques, ou bien choisir parmi celles-ci quelques types peu nombreux, simples, familiers à l'oreille latine, destinés à servir de modèle & d'empreinte à toutes les cadences mélodiques de la psalmodie : cadences-types auxquelles devraient s'assujettir toutes les clausules syllabiques, même celles dont les accents ne pourraient s'y adapter exactement, toutefois sous la condition expresse de ne jamais enfreindre les lois essentielles du rythme.

Le premier parti entraînait avec soi des difficultés inextricables ; car, sous prétexte de procurer l'harmonie entre le texte & la mélodie, il exigeait à chaque changement de chutes syllabiques, c'est-à-dire à chaque verset, une nouvelle formule musicale, ou du moins une modification de la formule modèle. Un tel système était destructif de la psalmodie, qui doit être avant tout simple & populaire ; il la rendait impraticable ; les chantres romains le rejetèrent.

Le second procédé fut donc adopté. C'était le plus sage, le plus pratique &, nous le verrons, le plus conforme aux légitimes exigences de la mélodie.

Les premiers modèles syllabiques choisis furent tout naturellement les plus simples, le dissyllabique (*Déus*) & le tétrasyllabique (*Déus méus*) ; ce sont aussi les plus fréquents. Le cursus *planus* s'imposait ensuite aux compositeurs dès qu'ils avaient l'intention de dépasser le nombre de quatre syllabes & de construire des cadences de cinq notes essentielles.

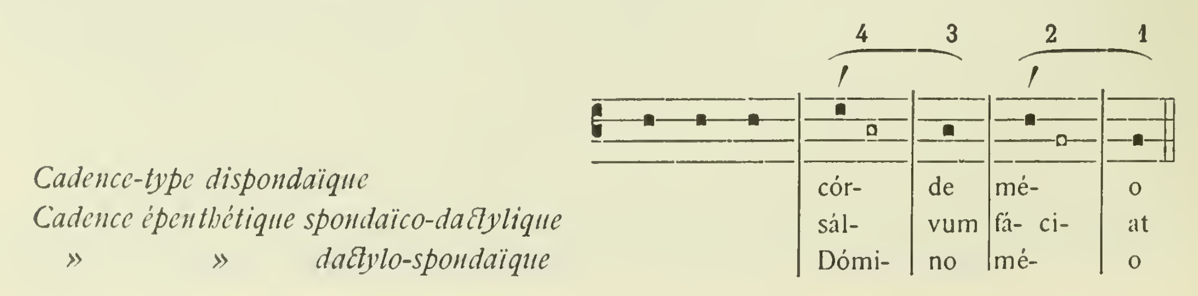
En effet, toutes les combinaisons de cinq syllabes peuvent rentrer dans l'une des trois suivantes :

1° forme spondaïco-dactylique : *salvum faciat,*

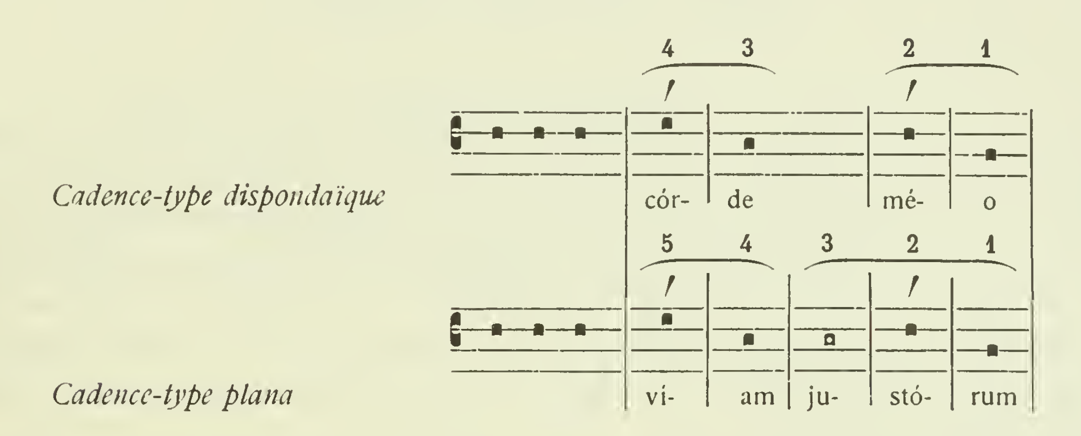
2° forme dactylo-spondaïque : *Domino meo,*

3° cursus planus : *viam justorum.*

Or les deux premières formes s'adaptent sans difficulté, par voie de survenance épenthétique, aux terminaisons musicales tétrasyllabiques à deux accents. La transformation du spondée en dactyle ne change pas essentiellement le rythme.



D'autre part, l'ajustement du cursus *planus* aux finales dispondaïques conduisait sans effort, non plus à une cadence dérivée & épenthétique, mais en réalité à la création d'une nouvelle cadence musicale, de la vraie cadence-type *plana*. L'insertion entre les deux spondées d'une note épenthétique (col. 3) change nettement la nature de ces finales.



Une fois trouvée, & elle le fut sans effort, la cadence *plana* fut exploitée de toutes manières & dans tous les styles. Les préférences de l'oreille latine portaient d'ailleurs les mélodistes à s'en servir : depuis longtemps la disposition des syllabes, telle qu'elle se rencontre dans le cursus *planus,* était appréciée comme très harmonieuse, & les chrétiens des premiers siècles ne pouvaient qu'être flattés de la retrouver dans les cantilènes de l'Église.

Dès les temps classiques, la chute de l'hexamètre dactylique ramenait fréquemment cet arrangement de syllabes (1) : *medi-táris avéna, léntus in úmbra, ípse capéllas, námque geméllos,* &c. Cette clausule était même l'une des deux seules manières de terminer régulièrement ce vers : sa structure amenant nécessairement une coïncidence avec l'accent & les temps forts des deux derniers pieds (2).

On la retrouve en honneur dans la poésie rythmique, où la coïncidence des temps forts & de l'accent est devenue le principe de cette versification.

Si nous passons à la prose, nous savons déjà que les auteurs classiques & ceux des premiers siècles, tant païens que chrétiens, avaient un grand attrait pour la chute du cursus *planus* soit dans sa forme métrique (– ⏑ – – –), soit dans sa forme rythmique (/. . /.).

Nous avons également signalé l'emploi du cursus à la cour romaine dans la rédaction des bulles & de la liturgie du IVe au VIIe siècle. Ce fait considérable dans l'histoire de la

(1) Nous avions déjà écrit cette remarque lorsque nous l'avons rencontrée dans la *Revue critique,* formulée par M. Paul Lejay. (Cf. *Revue critique d'histoire et de littérature,* 1893, n° 10, p. 188, note 4.)

(2) Les deux derniers pieds sont formés, 1ere manière : par deux syllabes appartenant au même mot, suivies de trois syllabes appartenant à un même mot : ípse capéllas (– ⏑ ⏑ – ⏓); 2e manière : par trois syllabes appartenant à un même mot, suivies de deux syllabes appartenant à un même mot : lúmine cælum (– ⏑ ⏑ – ⏓). (Cf. L. Havet, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine,* p. 55 & suivantes, 1886.)

littérature ecclésiastique ne l'est pas moins dans celle de la musique sacrée. Ne confirme-t-il pas en effet l'origine que nous avons attribuée à nos cadences? Une condition essentielle à la solidité de notre théorie est la présence du cursus *planus* dans le texte liturgique. Pour que la cantilène pût en reproduire la configuration, le texte devait préalablement lui en offrir le type; or on le trouve, en même temps que les autres *cursus*, à toutes les pages, à toutes les lignes des sacramentaires latins, romain, ambrosien, gallican, mozarabe. Dès lors rien de plus naturel que la formation des cadences musicales. En chantant, on accentuait les textes des oraisons, des préfaces, des bénédictions; les compositeurs trouvaient spontanément, pour ainsi dire, les combinaisons mélodiques & rythmiques qui cadraient le mieux avec les intonations de la phrase. Les intervalles variaient selon les modes, ainsi que le nombre des notes selon le style syllabique, orné ou neumé des pièces; mais l'arsis & la thésis mélodiques marchaient de concert avec l'élévation & la déposition des syllabes, sauf les exceptions que nous aurons à expliquer. Et il en arrivait ainsi, — nouvelle confirmation de cette origine, — non seulement pour le cursus *planus*, mais encore pour le *velox*, le *tardus* & même le *trispondaïque*.

Malheureusement les textes du Graduel & de l'Antiphonaire ne présentent pas les mêmes avantages : ils n'ont pas été composés, comme ceux du Sacramentaire, par les liturgistes eux-mêmes, mais empruntés, du moins pour l'immense majorité, à la sainte Écriture & plus particulièrement au *Psalterium romanum* (*vaticanum*), écrit dans une langue simple, vulgaire, *rustica*, exempte de toutes les recherches de la langue *urbana*. Toutefois le style de saint Jérôme, à qui l'on doit cette version ou plutôt cette revision, n'est pas sans élégance. S'il ne recherche pas les chutes harmonieuses du cursus, du moins il ne les évite pas lorsqu'elles peuvent s'accorder avec l'exactitude du sens. Le psautier contient en chiffre rond 5000 cadences, flexes, médiantes ou finales. Les plus nombreuses sont les suivantes : *córde méo*, 1500 fois environ; *mánibus méis*, 800 fois environ. Puis vient immédiatement le cursus *planus*, *óre leónis*, qui dépasse le nombre de 600. Le *tardus* & le *trispondaïque* n'arrivent pas à 300 chacun, & le *velox* dépasse à peine la centaine. Le surplus est rempli par les cadences communes à longs mots ou par quelques autres plus rares.

Retirons de cet aperçu que le *planus* arrive troisième & l'emporte de beaucoup sur les autres cursus : nouvelle raison qui devait porter les compositeurs à le choisir comme type de leurs clausules psalmodiques.

En résumé, poésie classique & populaire, prose aux cadences métriques ou rythmiques des Cicéron, des Pline, des Symmaque, des Cyprien, des Cassiodore, des Léon, des chanceliers & des liturgistes de l'Église romaine du IVe au VIIe siècle, tout, même les cadences prosaïques du psautier, invitait les mélodistes à ce choix. L'ont-ils réellement fait? Oui, sans aucun doute. Sur ce modèle pentésyllabique ils ont calqué les cadences musicales aussi nombreuses que variées dont nous avons donné le relevé. Telle est notre conviction.

Arrivons maintenant à la deuxième partie de notre exposition. Elle rendra raison des conflits fréquents qui existent entre le texte & la musique & répondra par là-même aux objections que l'on pourrait de ce chef formuler contre nos conclusions.

2° DE L'ADAPTATION DES PAROLES LITURGIQUES AUX CADENCES MUSICALES MODELÉES SUR LE CURSUS PLANUS

Sur ce point nous avons à résoudre deux questions.

Le cursus *planus* concorde-t-il souvent avec les cadences pentésyllabiques qui lui doivent leur forme mélodique ?

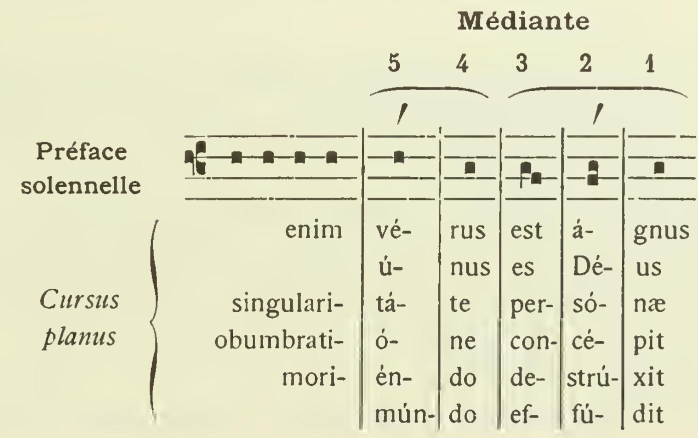
Les procédés en usage pour adapter les différents types syllabiques aux cadences *planæ* sont-ils légitimes & conformes aux lois générales de la mélodie & du rythme ?

Pour répondre à la première question, il faut nous aider de la distinction faite plus haut entre les chants du Sacramentaire & ceux de l'Antiphonaire, soit de la messe, soit de l'office.

Dans le Sacramentaire la concordance est assez fréquente, parce que les cadences sont composées d'après les règles du cursus ; cependant elle n'est pas constante, & il n'est pas rare de voir un cursus *tardus* ou un cursus *velox* ajusté à une clausule musicale relevant du cursus *planus*. La raison de ces anomalies est très simple. Les paroles du Sacramentaire présentent tour à tour, sans ordre bien déterminé, la succession des quatre chutes du cursus, tandis que la mélodie de ces récitatifs n'offre, pour l'ordinaire, que deux cadences fixes, l'une pour la médiante, l'autre pour la finale : nécessairement elles doivent servir pour tous les cursus.

Parfois le *metrum* ou médiante & le *punctum* ou finale sont modelés l'un & l'autre sur le même type syllabique, par exemple sur le cursus *planus*, comme il arrive dans la préface simple. D'autres fois ils sont calqués sur des types différents ; ainsi, dans la préface solennelle, le *metrum* dérive du cursus *planus*, & le *punctum*, comme nous le verrons, du cursus *velox*.

Si les terminaisons syllabiques correspondent aux clausules musicales, la concordance s'établit tout naturellement.



		Médiante						Finale				
		5	4	3	2	1		5	4	3	2	1
Préface simple												
Cursus planus	ha-	bén-	da	per-	dú-	cas	revo-	cá-	re	di-	gné-	tur
	& ipsa	vó-	ta	as-	súm-	psit	sine	fí-	ne	di-	cén-	tes
	decet in-	és-	se	nu-	ptá-	rum	discreti-	ó-	nis	sen-	tí-	mus
	gravis lénitas	cá-	sta	li-	bér-	tas	una	vó-	ce	di-	cén-	tes
	jucun-	dán-	ter	oc-	cúr-	rat	immo-	lá-	tus	est	Chrí-	stus
	varie-	tá-	te	di-	stín-	ctam	adopti-	ó-	nis	ef-	fú-	dit
	ope-	rá-	ris	ef-	fé-	ctum		mún-	dus	ex-	súl-	tat
		sí-	mus	in-	dí-	gni	præ-	és-	se	pa-	stó-	res
	admixti-	ó-	ne	fœ-	cún-	det	confessi-	ó-	ne	di-	cén-	tes
	sanctificati-	ó-	ne	con-	cé-	pta	pie-	tá-	tis	in-	clí-	nas
		&c.			&c.			&c.			&c.	

Autre exemple emprunté à l'une des médiantes de l'*Exsultet* ambrosien.

		5	4	3	2	1
Médiante						
Cursus planus	corpo-	ré-	que	di-	cá-	sti
	majestáti	sé-	mel	ob-	lá-	ta
	e-	vé-	ctus	e	cæ-	lo
	&	rúr-	sus	as-	súm-	psit
	ba-	lá-	tus	e-	mí-	sit
	co-	lúm-	na	re-	splén-	det
	libe-	rá-	tus	e-	mér-	git
	de-	scén-	dit	e	cæ-	lo
	ma-	gis-	que	fe-	sti-	vum
		&c.			&c.	

Si au contraire les terminaisons syllabiques relèvent d'un cursus autre que celui de la cadence musicale, la concordance parfaite n'est plus possible ; il faut alors recourir à des expédients dont nous parlerons bientôt.

Autre cause de désaccord entre la mélodie & le texte : ce sont les divisions de la phrase musicale, plus nombreuses que celles des paroles. Les médiantes surtout se présentent souvent au milieu d'un texte, là où les cursus ne sont pas de rigueur ; il s'ensuit que les dispositions de syllabes les plus communes peuvent se trouver en rapport avec des clausules mélodiques basées sur l'un ou l'autre des cursus.

Dans les chants de l'Antiphonaire, la coïncidence devient plus rare. D'ailleurs il est assez

difficile de se faire aujourd'hui une idée exacte de la part qui revenait autrefois à l'alliance parfaite de la musique & des paroles. Cette supputation ne saurait être établie même sur les manuscrits du IX[e] ou du X[e] siècle, car déjà, à cette époque, la psalmodie avait subi de notables réductions. Lors de la constitution des cantilènes liturgiques, le rôle de la psalmodie dans l'office divin était plus large : l'introït & la communion pouvaient être suivis de plusieurs versets ou même d'un psaume entier ; les versets des répons de la messe & de l'office étaient également plus nombreux. Or, en raison même du nombre plus considérable de versets, l'accord entre les clausules mélodiques & le cursus *planus* était plus fréquent. Ainsi par exemple, si l'on se contente de chanter comme aujourd'hui le premier verset du psaume LXXIII, on rencontre une fois le cursus *planus : Ut quid Domine repu***listi in finem** ; le chante-t-on en entier, le même cursus reparaîtra quatorze fois sur vingt-quatre versets.

De plus, il ne faut pas s'exagérer l'importance de cette question de la concordance ; tout bien considéré, elle n'est que secondaire. Le point capital est de se rendre compte des procédés employés par les compositeurs romains pour l'adaptation, aux finales musicales *planæ*, des formes syllabiques qui s'en écartent, & de s'assurer de leur légitimité. Sont-ils une application ou une violation des lois qui dominent la composition mélodique & l'ordonnance du rythme ? Sont-ils conformes aux règles de l'art & du goût, agréables ou désagréables pour l'oreille musicienne ? Voilà ce qu'il importe de savoir. Car, si les artifices des psalmistes sont légitimes & harmonieux jusque dans les conflits qui surviennent nécessairement entre le texte & la musique, fussent-ils cent fois plus nombreux, il n'y aurait cependant qu'à louer & admirer l'industrie avec laquelle ces véritables artistes ont sû tourner ces difficultés.

Essayons donc de découvrir quels étaient ces procédés.

Les mélodistes anciens traitaient d'une manière différente les cadences *simples* & les cadences *ornées*.

Cadences simples. N[os] 1 à 20 du tableau XXI.

Parmi ces clausules nous choisissons la médiante de la préface solennelle, & nous réunissons sous un seul regard les adaptations de différents textes à cette finale qui doit son origine au cursus *planus*.

			5	4	3	2	1
	Préface, médiante						
A	*Cursus planus*	mori-	én-	do	de-	strú-	xit
B	*Cursus tardus*		fé-	sta	pa-	scháli-	a
C	*Cadence dactylo-spondaïque*		déx-	te-	ram	tú-	am
D	*Cadence didactylique*		grá-	ti-	as	á- ge-	re
E	*Cursus velox*	rectóri-	bus	gu-	ber-	né-	tur
F	*Cadence dispondaïque*		æ-	tér -	ne	Dé-	us
G	*Cadence spondaïco-dactylique*	tu-	am	láu-	dant	án-ge-	li

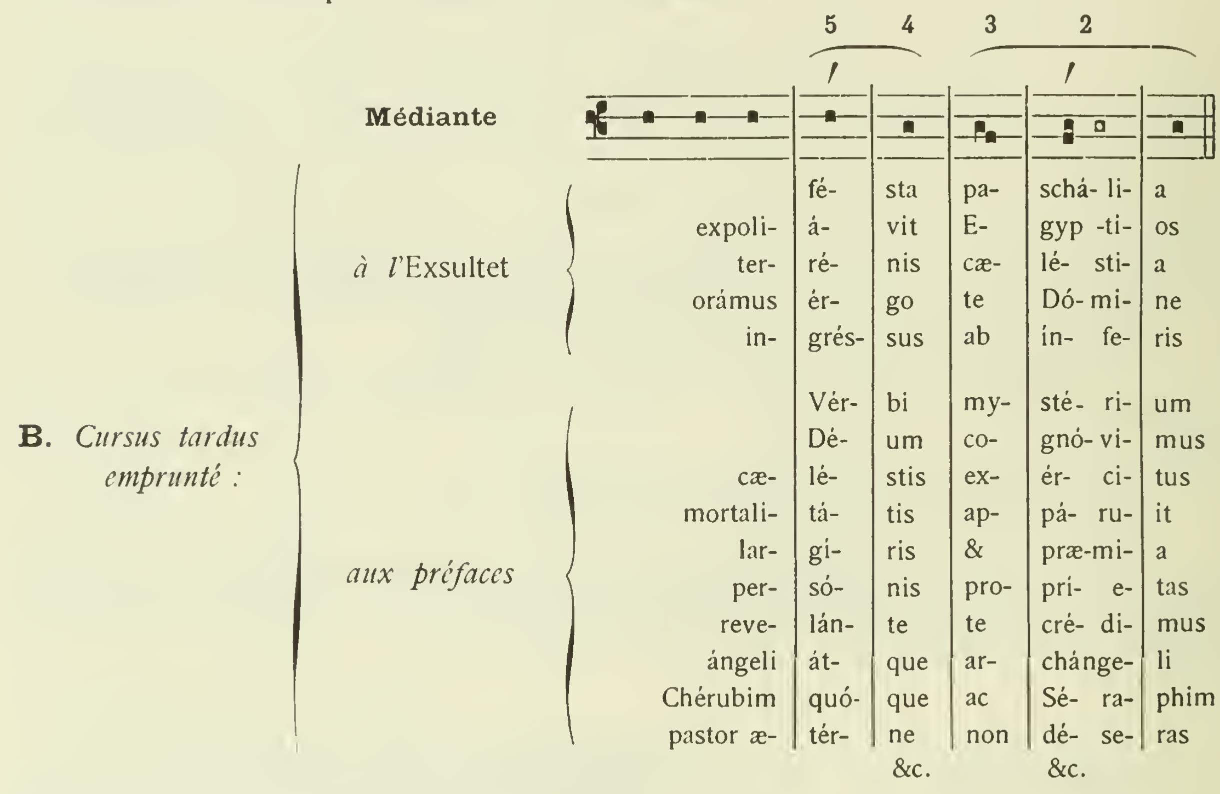
Quelques observations suffiront pour expliquer & justifier ces adaptations.

A. — Cursus *planus*. Rien à remarquer sinon que la mélodie & le texte sont en parfaite harmonie.

B. — Cursus *tardus*. Il en est de même dans ce deuxième exemple, moyennant l'insertion, dans la colonne 2, d'une note épenthétique destinée à la pénultième brève qui distingue le cursus *tardus* du *planus*. Cette légère modification ne souffre ici aucune difficulté : la marche des médiantes simples est tout à fait dépendante des paroles ; la mélodie n'est pas assez développée, le rythme musical n'est pas assez accusé pour qu'ils puissent se refuser à l'influence du texte, & repousser au dernier pied la substitution d'un dactyle tonique (*paschália*) à la place d'un spondée (*destrúxit*). C'est du reste la seule modification permise dans les cadences simples.

Ces remarques s'appliquent également au dernier pied des clausules D & G (*ágere, ángeli*).

Relevons les exemples suivants de cursus *tardus*.



C. D. — *Cadence dactylo-spondaïque, cadence didactylique.* Le concert n'est pas moins parfait dans ces deux cas, du moins pour ce qui concerne les arsis & les thésis mélodiques, ce qui est le point capital. Seule, la césure qui, dans le cursus *planus,* existe entre la quatrième & la troisième colonne a disparu. Cette imperfection est presque imperceptible dans l'exécution ; toutefois une oreille exercée la sentira aisément & jugera plus achevées les cadences A & B. Voici quelques exemples des clausules C & D empruntées à l'*Exsultet* & aux préfaces.

Médiante

		5	4	3	2	1
C. *Cadence dactylo-spondaïque*		dé-	bi-	tum	sól-	vit
		vín-	cu-	lis	mór-	tis
	sanctifi-	cá-	ti-	o	nó-	ctis
	inno-	cén-	ti-	am	lá-	psis
	con-	cór-	di-	am	pá-	rat
	o-	pé-	ri-	bus	á-	pum
	li-	quán-	ti-	bus	cé-	ris
		déx-	te-	ram	tú-	am
	hoc de	Spí-	ri-	tu	Sán-	cto
D. *Cadence didactylique*	devo-	tís-	si-	mum	pó pu-	lum
		grá-	ti-	as	á- ge-	re
		ví-	ti-	a	cómpri-	mis
	in es-	sén-	ti-	a	ú- ni-	tas
		&c.		&c.		

Ces quatre terminaisons syllabiques **A, B, C, D** composent l'immense majorité des chutes de phrases dans la psalmodie, en sorte que la concordance parfaite ou suffisante est assurée dans le plus grand nombre des cas.

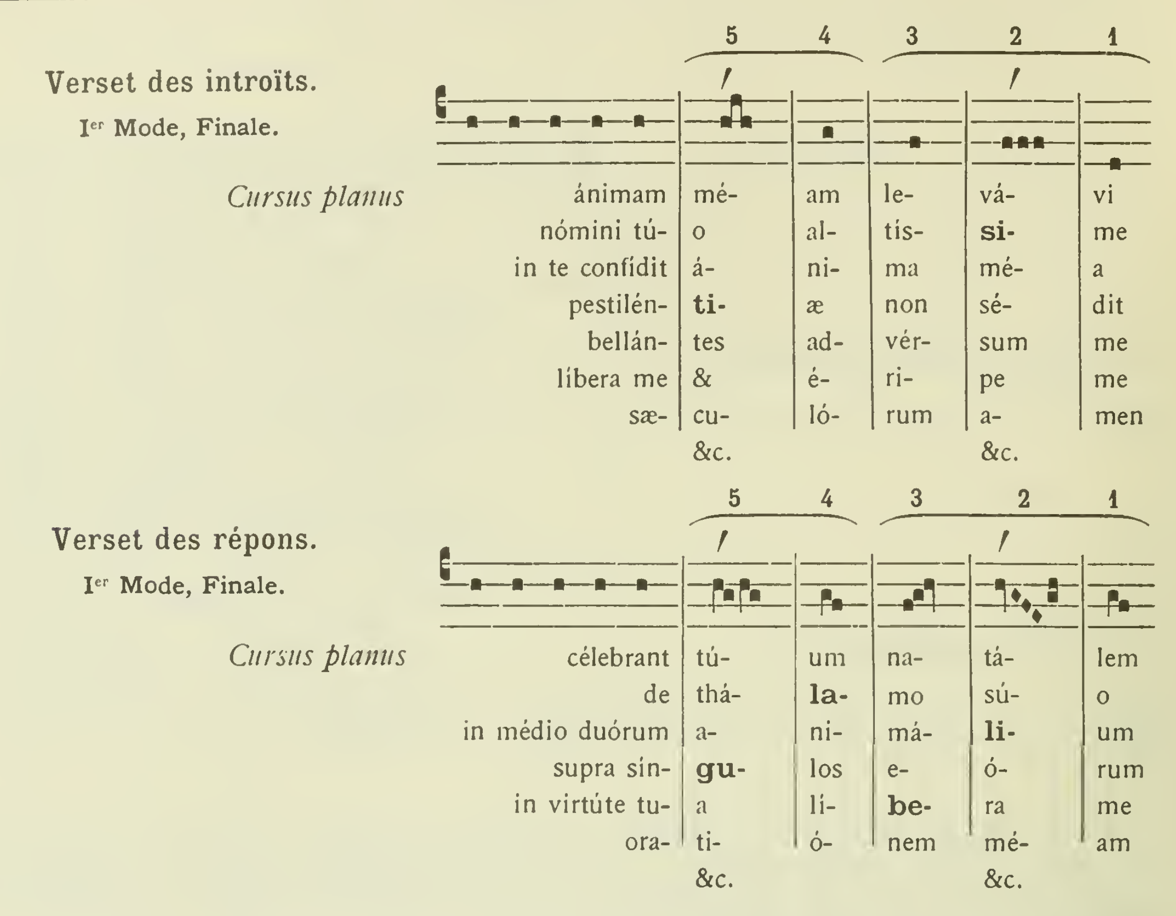
E. F. G. — *Cursus velox, cadences dispondaïque et spondaïco-dactylique.* Dans ces trois rencontres, le dernier accent tonique coïncide seul avec l'arsis mélodique (col. 2). Aux notes des colonnes 3, 4 & 5, on applique les syllabes telles qu'elles se présentent. Cette cadence peut alors être considérée comme une cadence *pentésyllabique à un accent* avec trois notes de préparation.

Tel est le procédé en usage pour toutes les clausules *simples.* On peut le résumer en ces termes : stabilité constante de la forme musicale, excepté au dernier pied (col. 2 & 1), où la substitution du dactyle au spondée est permise.

Cadences ornées. Nos 21 à 45 du tableau XXI.

Ces cadences étaient traitées tout autrement. Les compositeurs ne se permettaient plus, colonne 2, l'insertion d'une note épenthétique pour les pénultièmes brèves survenantes. Ils appliquaient invariablement *aux cinq derniers groupes les cinq dernières syllabes.*

Dans les exemples suivants, nous signalons par des caractères gras ces fameuses pénultièmes brèves chargées de notes, objet de réprobation & de scandale pour tant de plain-chantistes modernes. Cet usage a valu souvent à nos belles compositions grégoriennes les épithètes de gothique & de barbare, voyons si elles le méritaient.



Comment les psalmistes agissaient-ils ainsi ? Nous n'hésitons pas à répondre : par un sentiment esthétique très développé de la mélodie & par une appréciation très exacte du rythme musical, de sa nature, de ses exigences, de ses privilèges, en un mot, de sa supériorité incontestable sur le rythme des paroles.

Entendons-nous bien.

Ces clausules ornées ont été modelées, nous le savons, comme les cadences simples, sur le cursus *planus;* elles ont la même origine & la même structure. Pourtant il y a entre elles une disparité qui explique fort bien la manière différente dont elles sont traitées par les compositeurs.

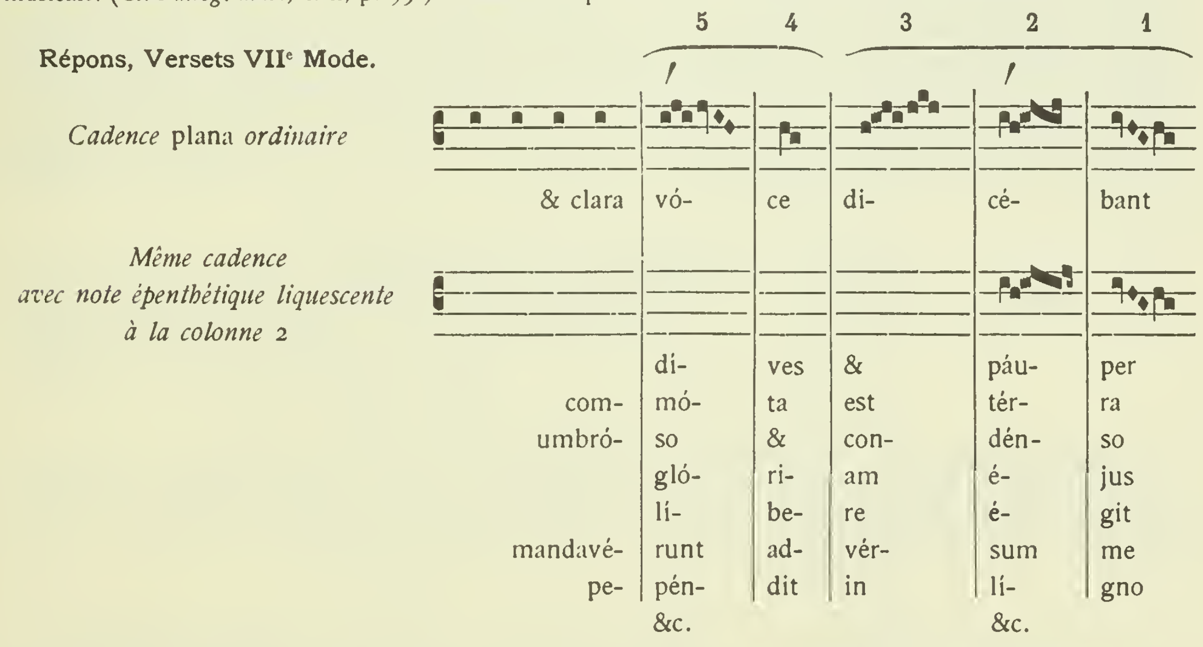
Les formules simples sont syllabiques; chez elles la matière musicale n'est pas assez abondante pour échapper ou résister aux influences du texte. Il n'en est plus de même dans les cadences ornées.

Ici la musique a bien encore pour modèle le cursus *planus,* dont elle reproduit fidèlement les ondulations vocales; mais elle se développe, se dilate ; dans une certaine mesure elle s'affranchit du texte & prend peu à peu possession d'elle-même, de ses ressources propres, de la puissance qui lui est naturelle. Le rythme de la mélodie ainsi constituée ne résulte plus seulement du contact des paroles, mais aussi de la multiplicité des sons, de leur ordonnance variée, des proportions binaires ou ternaires qui s'établissent entre eux; bref, la musique devient la maîtresse, & le fragile soutien syllabique qui la porte passe au second rang.

Sans doute, & il faut s'empresser de le dire, la cadence *plana* ne conserve la plénitude de sa beauté que si elle s'allie avec un cursus *planus ;* alors l'union la plus étroite règne entre le texte & la cantilène : les arsis soit mélodiques soit syllabiques sont mises simultanément en relief, les thésis se déposent de concert, les coupes s'observent d'un commun accord : tout cet ensemble est un véritable épanouissement musical de la déclamation oratoire du cursus *planus*. Une harmonie aussi parfaite est sans contredit le sommet de l'art.

Toutefois, au-dessous de cette perfection, il y a place pour des relations entre paroles & musique, qui, pour être moins achevées peut-être, sont capables encore de charmer le sentiment musical. En effet, les différentes parties de la cadence *plana* forment un tout si harmonieusement disposé, si agréable pour l'oreille, que l'on ne saurait modifier l'une ou l'autre, ajouter ou retrancher des notes, & surtout diviser les groupes & introduire des syllabes, sans détruire l'unité & la beauté de l'ensemble, sans déterminer sur l'auditeur une vive impression de déplaisir. Grâce à cette unité, la cadence jouit d'une existence indépendante de toutes les terminaisons syllabiques qui ne sont pas un cursus *planus*. Ailleurs la mélodie se plie docilement aux variétés du texte : elle s'étend, se contracte, se divise avec une merveilleuse souplesse ; ici elle reste & doit rester inflexible devant toutes les sollicitations des paroles (1). Aussi, lorsque les nécessités psalmodiques exigent l'adaptation, à une clausule *plana,* d'une chute syllabique étrangère au cursus *planus,* non seulement elle ne consent pas

(1) Les manuscrits sangalliens admettaient une exception plus apparente que réelle à cette inflexibilité : ils toléraient l'insertion de *notes épenthétiques liquescentes* dans les cas phonétiques ordinaires déterminant la liquescence musicale. (Cf. *Paléog. mus.*, t. II, p. 53.) Un seul exemple :



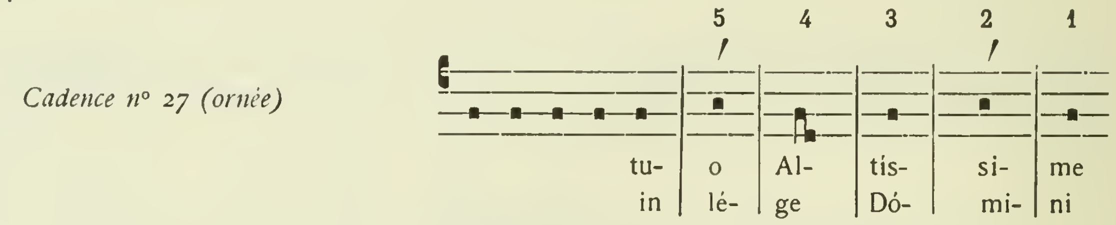
La note ajoutée (col. 2) correspondant à un son syllabique semivocal était elle-même semi-vocale ou liquescente : son émission passait presque inaperçue, sans apporter plus de modification à la structure & au rythme de la cadence grégorienne que n'en apporte, à la mesure de la musique moderne, le léger retard causé par l'exécution d'un *portamento di voce*.

à subir le joug du texte, mais elle le force à s'ajuster à sa propre structure. Les syllabes subjuguées à leur tour, & comme absorbées dans la puissance d'un mouvement rythmique irrésistible, perdent, dans une proportion qui correspond exactement à l'entraînement du rythme musical, leur individualité & leur physionomie propres : elles s'égalisent entre elles ; il n'y a plus ni fortes ni faibles, ni longues ni brèves ; elles ne forment plus qu'une matière malléable & élastique, prête à subir l'empreinte qu'il plaira à la mélodie de lui donner & à servir humblement du point d'appui syllabique dont elle ne peut longtemps se passer. Ainsi réduites, elles se placent non pas au hasard, non pas sans règle ni principe, mais d'après un principe supérieur à celui de la concordance des paroles & de la musique : le principe de l'intégrité de la mélodie & de la prééminence du rythme musical. D'où, la règle pratiquement observée par les anciens psalmistes : *les cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes.* Dans cet arrangement, rien de dur, rien de choquant, rien qui ne soit conforme aux principes. Les pénultièmes brèves elles-mêmes quoique chargées de notes passent inaperçues. Le sentiment esthétique en effet, familiarisé avec le cadre de la cadence, captivé par le charme de la mélodie, s'en délecte & oublie pour un moment & le rythme des paroles & le principe inférieur de la concordance (2).

(2) Si nous faisions l'histoire détaillée de chacune des cadences romaines, comme un jour elle doit être faite, nous aurions l'occasion de relever quelques faits qui, au premier abord, semblent contredire à cette règle. Rien d'étonnant, puisque les règles les plus sûres présentent parfois des incertitudes d'application ou même de véritables exceptions.

Pour le cas présent, les incertitudes proviennent ordinairement de ce que la distinction que nous avons établie entre les cadences simples & les cadences ornées n'est pas toujours bien tranchée. Quelques clausules peuvent indifféremment appartenir à l'une ou l'autre de ces deux catégories & recevoir des psalmistes un traitement *ad libitum* ; les manuscrits portent des traces de leurs hésitations. Les cadences n[os] 26 & 27, par exemple, sont de ce nombre. Si l'on s'en tient au nombre de notes, elles peuvent relever du genre simple ; & néanmoins les plus anciens monuments les considèrent comme des clausules ornées, sans doute parce qu'elles font partie du groupe de cadences finales introïtiques, qui presque toutes sont ornées. On trouve donc la disposition suivante de syllabes :

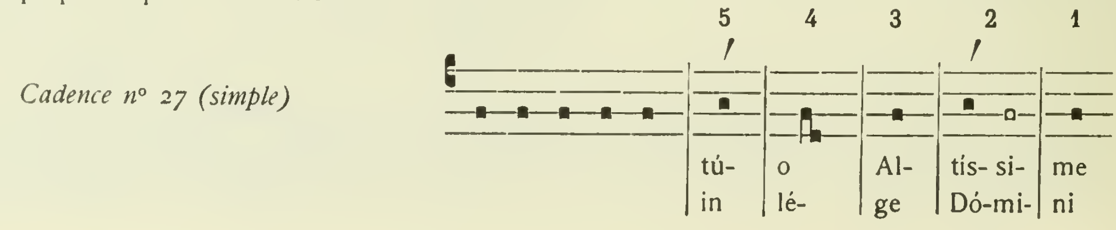
Cadence n° 27 (ornée)



C'est l'application rigoureuse de la règle : *les cinq dernières syllabes aux cinq dernières notes.*

Cette manière de faire, la plus ancienne, s'est conservée très tard dans un grand nombre de manuscrits. Dans d'autres on considéra de bonne heure cette cadence comme simple & l'on admit en conséquence une note épenthétique pour la pénultième faible :

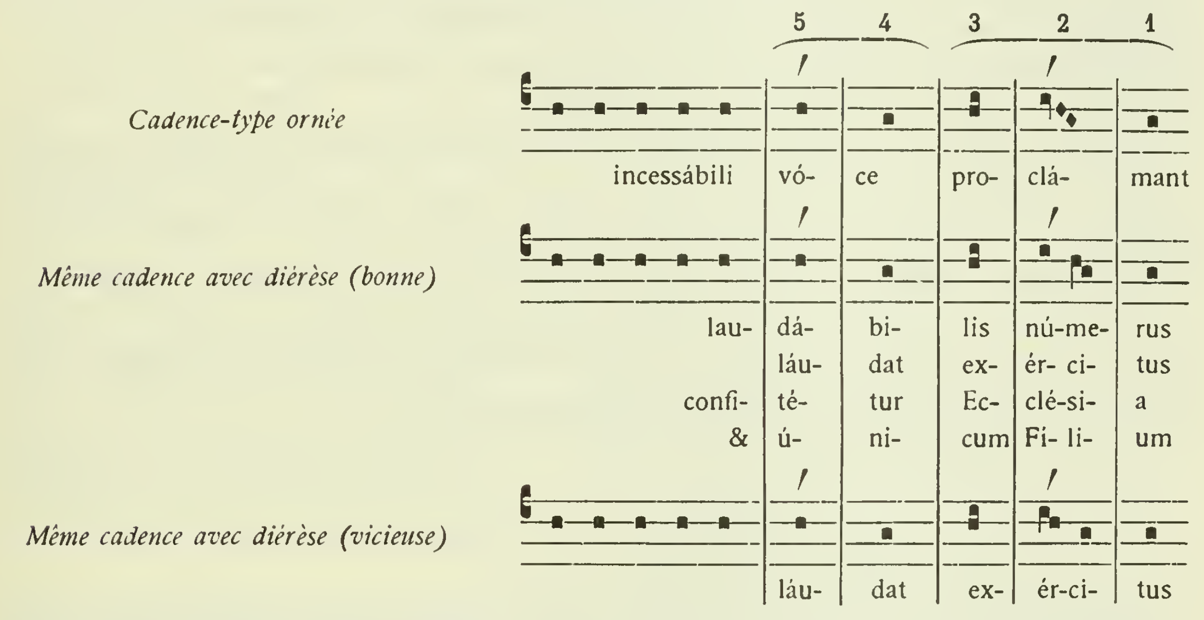
Cadence n° 27 (simple)



Cette indépendance de la musique était reconnue de toute l'antiquité grecque & romaine. Elle s'exerçait aussi bien sur les intonations que sur le rythme. Chez les Grecs, Denis d'Ha-
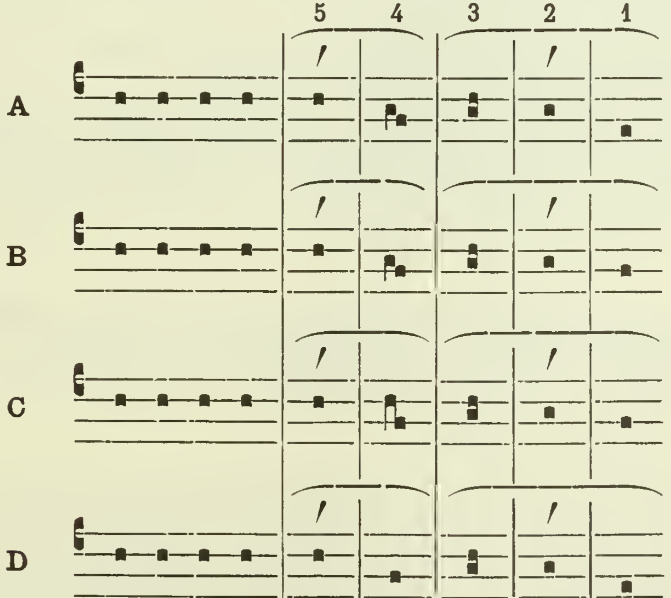
Il y a des manuscrits qui semblent hésiter entre ces deux adaptations ; ils emploient alternativement l'une & l'autre.

Quant aux exceptions proprement dites, elles sont assez rares, nous les croyons anciennes. Elles se produisent ordinairement au moyen de la diérèse. Pour glisser la syllabe pénultième d'une chute dactylique, on divisait le groupe de la colonne 2 ; mais en opérant cette diérèse on avait bien soin de donner toujours au moins deux notes à la syllabe pénultième. Voilà le fait ; nous essaierons de l'expliquer plus tard.



Nous pourrions citer encore la mélodie de l'*Exsultet* lombard, qui, dans les mêmes rencontres de syllabes, fait usage de la diérèse avec adjonction d'une note épenthétique. Mais nous reviendrons ailleurs sur ces détails.

Les légères altérations survenues pendant le cours des siècles à ces cadences n'ont pu en changer la structure : nous n'en fournirons qu'une preuve, à l'aide de la clausule finale de la psalmodie des introïts au quatrième mode.



La plus employée de ces cadences est la première A. La seconde B nous parait être la plus ancienne à cause

licarnasse le reconnaît positivement dans un texte très clair & très souvent cité : « Dans la musique, soit vocale, soit instrumentale, *les paroles sont subordonnées au chant et non le chant aux paroles.* » Puis, se servant d'un passage d'Euripide, tiré d'un chœur d'*Oreste,* il nous montre d'abord la musique secouant le joug de l'accentuation grecque (1) & ensuite il ajoute : « La même indépendance se pratique à l'égard des rythmes. Dans le discours (πεζὴ λέξις, *oratio soluta*) on ne trouble pas de force les temps rythmiques d'un nom ou d'un verbe, on conserve la longueur aux syllabes longues, la brièveté aux brèves. Mais la diction rythmique & musicale transforme les syllabes, les allonge & les raccourcit de manière à intervertir bien souvent leurs qualités, car ce ne sont pas les temps du chant que l'on règle sur les syllabes, mais bien les syllabes sur les durées. »

Même doctrine dans Longin (fragment III). « Le mètre diffère du rythme en ceci, que le mètre n'emploie que deux temps fixes, le temps long & le temps bref... tandis que *le rythme donne aux temps l'extension qu'il lui plaît, jusqu'à faire bien souvent d'un temps bref un temps long...* » Traduction de M. Vincent. *Notices et extraits des manuscrits,* t. XVI, p. 160.

Les auteurs latins professent la même doctrine. Quintilien (*Inst. orat.,* lib. IX, 4) dit « qu'il n'est pas possible d'allonger ou de raccourcir les mots & qu'il n'appartient qu'à la musique de faire à son gré leurs syllabes longues ou brèves ».

Marius Victorinus (Putsch, col. 2481-2482) : « Musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rythmicis modulationibus. »

Plus loin (col. 2484) : « Rhythmus autem... ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat. »

Varron rapporté par Diomède (Putsch, col. 512) : « Inter rythmum, qui latine numerus vocatur, & metrum id interest, quod inter materiam & regulam, » ce que M. Vincent n'hésite pas à traduire & à commenter ainsi : *La mesure métrique des syllabes est la matière que l'on façonne pour former la mesure musicale.*

On peut voir d'autres textes de grammairiens latins réunis par M. Vincent dans les *Notices et extraits des manuscrits,* t. XVI, p. 161 & suivantes.

Nous ne pouvons pas passer sous silence le témoignage de saint Augustin : « At vero musicæ ratio, ad quam dimensio vocum rationabilis & numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quæ illo vel illo loco est secundum rationem mensura-

de la terminaison sur le *fa*. On terminait sur le *fa* parce que cette clausule n'était pas définitive : elle était *appellative* de l'antienne qui se répétait ensuite & dont le *mi* final caractérisait la modalité.

(1) Voici ce passage : Σῖγα, σῖγα λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε.
Ἀποπρόβατ', &c.

« Ces trois mots σῖγα, σῖγα, σῖγα λευκὸν, sont chantés sur le même ton, quoique chacun d'eux porte des accents ou notes aiguës & graves. De plus, ἀρβύλης a la syllabe du milieu & la troisième sur le même ton aigu, quoiqu'il soit impossible que le même mot ait deux accents aigus. Le circonflexe de κτυπεῖτε passe inaperçu, car les deux syllabes sont également sur un ton aigu. Enfin, ἀποπρόβατ' n'a point l'accent aigu de la syllabe du milieu, mais cet accent est transféré de la troisième syllabe sur la quatrième ou dernière. »

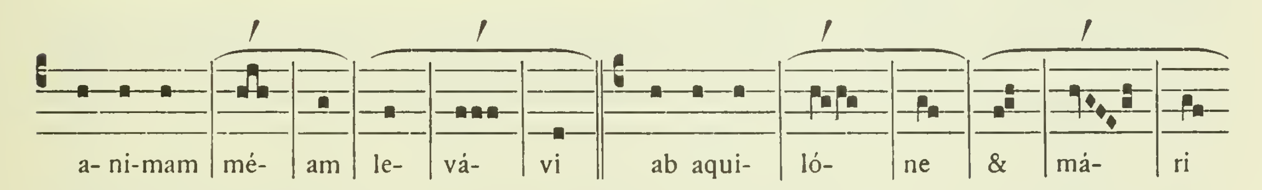
rum suarum. Nam si eo loco, ubi duas longas poni decet, hoc verbum, *căno,* posueris, & primam, quæ brevis est, pronuntiatione longam feceris, *nihil musica offenditur :* tempora enim ea pervenere ad aures, quæ illi numero debita fuerunt. (*De musica,* lib. II. *Patr. lat.,* Migne, t. XXXII, col. 1082.)

Si nous passons aux auteurs du moyen âge, nous retrouvons la même thèse appliquée à la cantilène grégorienne. Dans un texte célèbre, l'auteur des *Instituta Patrum* (Gerbert, *Scriptores,* t. I, p. 6-7), après avoir recommandé l'accentuation & la bonne harmonie des paroles, ajoute cette réserve significative, *in quantum suppetit facultas* (autant qu'il est possible).
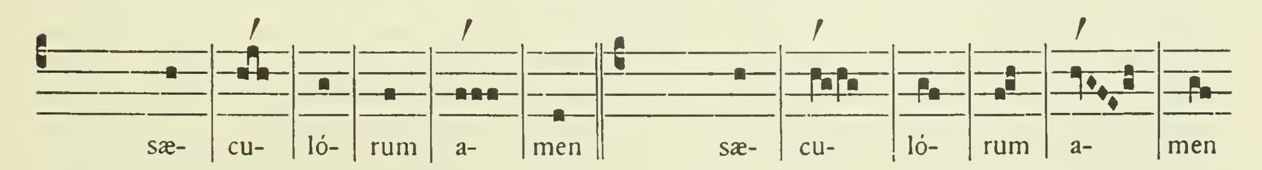
Par ces mots, les droits de la musique sont affirmés : la mélodie ne peut être dénaturée par égard pour l'accent. « In omni textu lectionis, psalmodiæ vel cantus, accentus sive concentus verborum, *in quantum suppetit facultas,* non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus. »

Plus précis encore sont les enseignements suivants du même auteur ; ils s'appliquent plus spécialement aux cadences médiales ou finales dont nous nous occupons en ce moment. « Quomodo ergo toni deponantur in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, *non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda,* sicut dicit Priscianus : « Musica non « subjacet regulis Donati, sicut nec divina Scriptura. » Si vero convenerint in unum accentus & melodia, communiter deponantur. »

Exemples de ce premier cas empruntés à nos cadences *planæ.*



« Sin autem, juxta melodiam toni, cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus versuum per melodiam subripit syllabas, & accentus sophisticat, & hoc maxime in psalmodia. Ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet ut sæpius accentus infringatur eo modo, verbi gratia, ut sunt sex syllabæ, *sæculorum amen ;* ita sex conformentur notis toni in depositione verborum & syllabarum. »



Bernon de Reichnaw dit la même chose d'une manière plus saisissante encore. L'oreille ne permet pas plus de changer une cadence mélodique fixée par la tradition, que de terminer un hexamètre par un spondée & un dactyle, que d'accentuer *dócete* & *legíte.* Si, pour conserver la mélodie, vous changez la valeur ordinaire des syllabes, laissez se plaindre le gram-

mairien, &, avec saint Augustin, suivez la loi musicale à laquelle appartient la détermination des valeurs rythmiques (1).

Terminons en citant deux auteurs qui, sans en comprendre ni l'origine ni la portée, ont formulé clairement la loi des *cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes.*

« Id autem oramus cantorem, dit Aurélien (Gerbert, *Scriptores,* I, p. 58), ut omnium versuum fines in nocturnalibus responsoriis *a quinta incipiat desinere syllaba, ante finem ultimæ,* » puis il ajoute cette étrange remarque : « & hoc secundum musicos, qui non amplius quam quinque asseruere maris undas, & ex eisdem exoriri procellas. » Nous osons préférer nos explications à celles d'Aurélien.

Élie Salomon dit aussi : « Et est bene notandum quod *in quinta syllaba ultima* de versibus responsoriorum neuma generaliter debet inchoari. » (Gerb. III, p. 41.)

Ces auteurs ne parlent que des répons, mais l'analyse des plus anciens manuscrits de chant prouve qu'il faut étendre cette règle à toutes les finales ornées comprises dans notre tableau XX.

Plus loin, p. 44-45, Élie donne la raison de cette règle : « Littera est ibi loco subjecti, & cantui servit in eo quod cantus, & cantus prædominatur, & decorat dictionem ; & ideo in cantu dicto corripienda quandoque longum habet accentum, & e converso quandoque producenda brevem habet accentum, maxime in scientia organizandi... Et ita est de natura cantus, maxime sine læsione syllabæ vel dictionis ; & qui facit contrarium in isto versiculo vel similibus, locum habet quod sequitur : incidit in Scyllam, cupiens vitare Charybdim, & prætextu pietatis in impietatem cadit... (2) »

Les lois naturelles de la musique & du rythme, les auteurs classiques grecs & latins, ceux du moyen âge s'accordent donc pour justifier la prééminence accordée à la mélodie par les maîtres romains ordonnateurs de la cantilène liturgique.

(1) « Neque audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptæ numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem : si grammaticus quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripias ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas ; cur non magis musicæ ratio, ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio & numerositas pertinet, succenseat quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem morarum ? Si aliquando offendere te potuit male prolatum quod est extra te, quanto magis quod est intra te ? non enim grammatica, sed musica hominem consistere percepimus : quod, ut viri eruditissimi verbis utar, quisquis in sese ipsum descendit, intelligit. Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta & concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus : & velut in hexametro versu si legitime currit, ipso sono animus delectatur. At si verso ordine in penultimo spondæum, in ultimo dactylum admittit, vel si quis in secundæ conjugationis verbo, acuto accentu in antepenultima pronuntiat ita : *dócete,* vel in tertia conjugatione in penultima circumflexo : *legîte,* omnino ipsa auditus novitate tabescit : sic in cantilena, ex veterum auctoritate, apta & modesta modulationum coaptatione conjuncta, tota animæ corporisque compago delectatur ; sicut e contrario ab audiendi voluptate se suspendit, si quid in ea depravatum sentit. » (GERBERT, *Scriptores,* t. II, p. 77-78.)

(2) Cette doctrine si claire, si précise des anciens est parfaitement connue des métriciens modernes. Nous n'avons pas à faire ici la bibliographie des ouvrages publiés sur cette matière. Citons seulement le travail suivant de M. L. Benloew dont le titre seul confirme nos dires : *Précis d'une théorie des rythmes, IIe partie, Des rythmes grecs et particulièrement* **des modifications de la quantité prosodique amenées par le rythme musical.** Paris 1863.

Toutefois, après avoir revendiqué les droits de la mélodie, il faut ajouter que jamais ces droits ne dégénèrent en une tyrannie capricieuse & aveugle qui s'exercerait sans discernement sur toutes les parties de la période musicale. Bien au contraire, nulle cantilène plus que la romaine ne traite les paroles avec plus d'égards & de déférence. Très souvent, nous l'avons prouvé, elle conforme ses mouvements à ceux du texte, elle modèle sur lui son rythme & ses intonations, & se contient dans la forme matérielle des mots, dans l'étendue des phrases & des périodes. Lorsqu'elle s'en affranchit, elle semble presque toujours ne le faire qu'à regret ; elle use alors de ménagements délicats, d'ingénieuses transactions, d'adroites complaisances pour conserver à son compagnon quelque chose de son influence. Si décidément elle se sent trop à l'étroit dans les limites du texte, pour rendre avec l'expression convenable, & à sa manière, le sentiment des paroles & les orner de ses mélismes, alors elle n'hésite plus à faire valoir tous ses droits ; cependant, même dans ses exigences les plus rigoureuses, elle prend encore mille précautions afin de conserver la liaison des syllabes & de maintenir ainsi l'unité des mots, dont elle distend doucement les éléments sans jamais les séparer ni les briser.

Quel intéressant & fertile sujet d'observations nous fournirait l'étude analytique de ces diverses relations entre les paroles & la musique ! Mais il faut nous borner. Un point seulement que nous avons touché & sur lequel règnent des préjugés tenaces doit nous arrêter : c'est celui des pénultièmes brèves chargées de notes. A la vérité, la théorie de la prééminence du rythme musical suffirait amplement pour justifier cet usage ; néanmoins il est bon de démontrer que les maîtres romains, dont saint Grégoire a recueilli les œuvres, n'abusaient pas de ce principe, & qu'en pratique ils ne traitaient pas à l'aventure ni ne violentaient les mots & les syllabes, mais suivaient des lois que leur dictaient leur goût supérieur & leur oreille exercée. Malgré la variété étonnante des procédés employés dans l'adaptation de ces pénultièmes à la cantilène, il n'est pas impossible de les classer & de formuler quelques règles qui nous permettront de surprendre les secrets les plus intimes de la composition antique. C'est ce que nous allons faire brièvement dans le paragraphe suivant, toujours au moyen d'exemples tirés des anciens manuscrits.

§ III

LES PÉNULTIÈMES BRÈVES NON ACCENTUÉES CHARGÉES DE NOTES

Nous limiterons nos recherches aux syllabes pénultièmes brèves des mots dactyliques dans les cadences médiales ou finales des diverses psalmodies grégoriennes. Ces cadences, simples ou ornées, sont construites, on le sait, sur des types syllabiques, dont le dernier pied,

toujours spondaïque, excluait ces pénultièmes : cadence dissyllabique *méo ;* tétrasyllabique *córde méo ;* pentésyllabique *méam levávi.* Quelles étaient les industries inventées par les anciens compositeurs pour glisser dans ces motifs musicaux la pénultième survenante d'une chute dactylique, lorsque le texte la contenait ? La réponse à cette question est l'objet précis de ce paragraphe.

En dirigeant d'abord nos investigations sur ces cadences, nous avons un grand avantage : la comparaison entre l'état primitif ou *spondaïque* d'une cadence musicale & son état épenthétique ou *dactylique,* après l'insertion de la syllabe survenante, permet de se rendre un compte exact des procédés employés par les mélodistes dans cette opération délicate, & de les apprécier avec la plus grande sécurité. A l'aide des résultats positifs ainsi obtenus, nous pourrons plus tard jeter quelque lumière sur les faits semblables, qui se reproduisent à chaque ligne dans le courant des pièces du répertoire grégorien, composées dans le style que nous avons appelé libre ou antiphonique.

Nonobstant la variété & la multiplicité de ces procédés, on peut les ramener à trois principaux :

1° *Prééminence du texte.* La concordance entre les paroles & la musique demeure parfaite, puisque, dans ce cas, une seule note est donnée à la syllabe pénultième survenante.

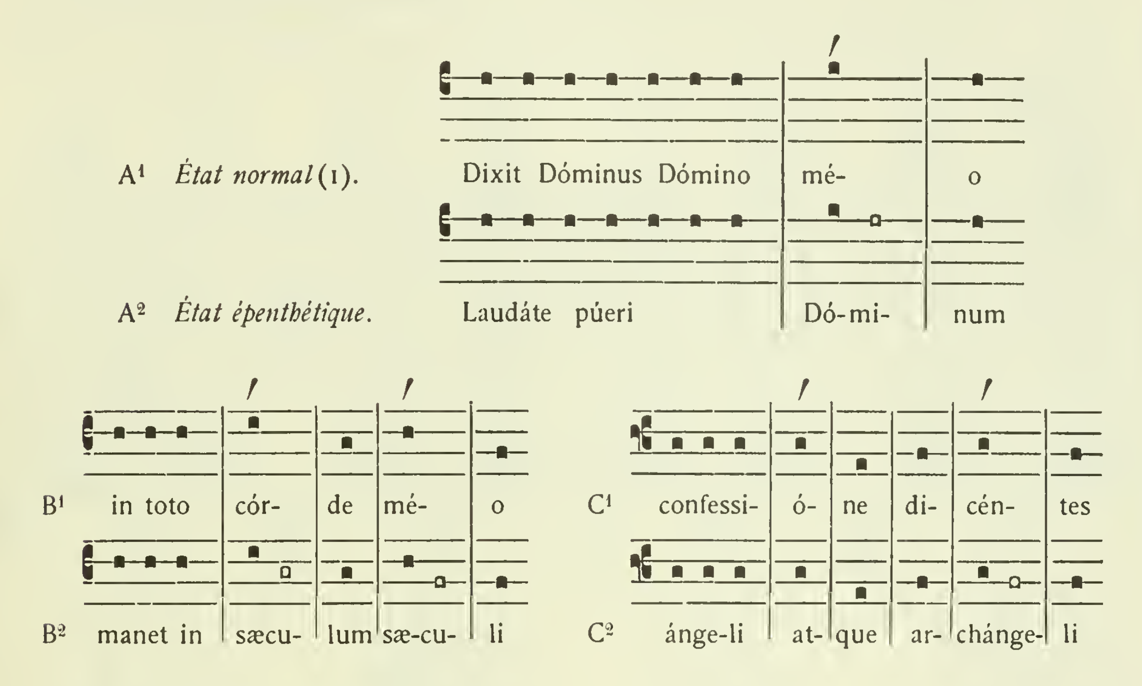
2. *Transaction entre le texte et la mélodie.* La mélodie, tout en réclamant déjà les égards auxquels elle a droit, laisse cependant au texte, spécialement à l'accent, une grande influence sur le rythme, & consent à se modifier pour lui réserver une place convenable.

3° *Prééminence de la musique.* Dans ce troisième procédé, la mélodie constituée définitivement demeure réfractaire à tout changement, malgré son union avec les textes les plus divers. Nous aurons l'occasion de constater que, même dans cette circonstance, le rythme des paroles conserve souvent son ascendant sur la musique.

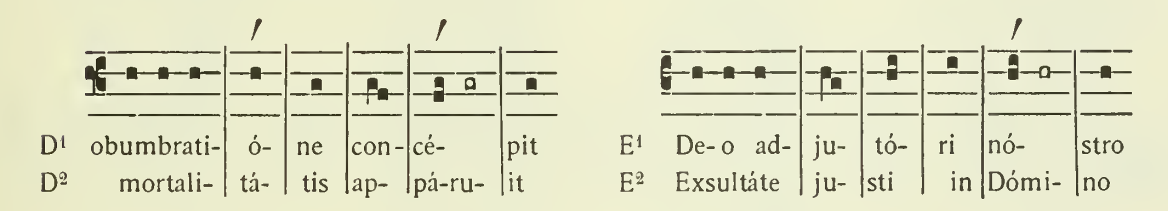
PREMIER PROCÉDÉ. PRÉÉMINENCE DU TEXTE

Ce procédé consiste à ajouter, à une cadence musicale primitivement spondaïque, une note destinée à la syllabe pénultième brève survenante. Il se rencontre tout naturellement dans les cadences syllabiques où l'influence du texte est prépondérante ; on le trouve aussi dans les mélodies plus ornées & jusque dans les cantilènes les plus riches en jubilus & en mélismes. Cette intercalation procure une concordance parfaite entre les paroles & la musique.

1° *Dans les cadences syllabiques.*
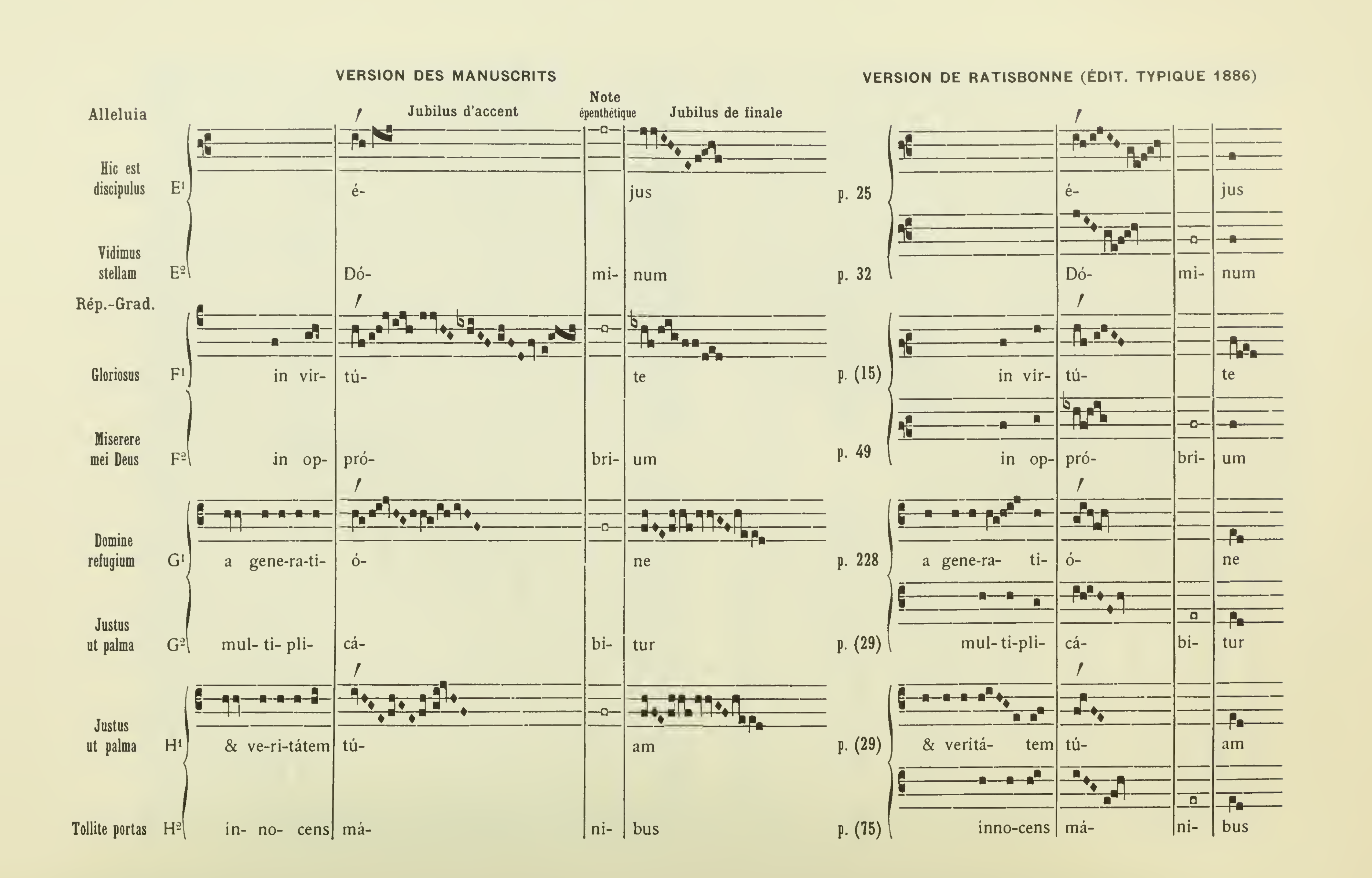


2° *Dans les cadences ornées.*



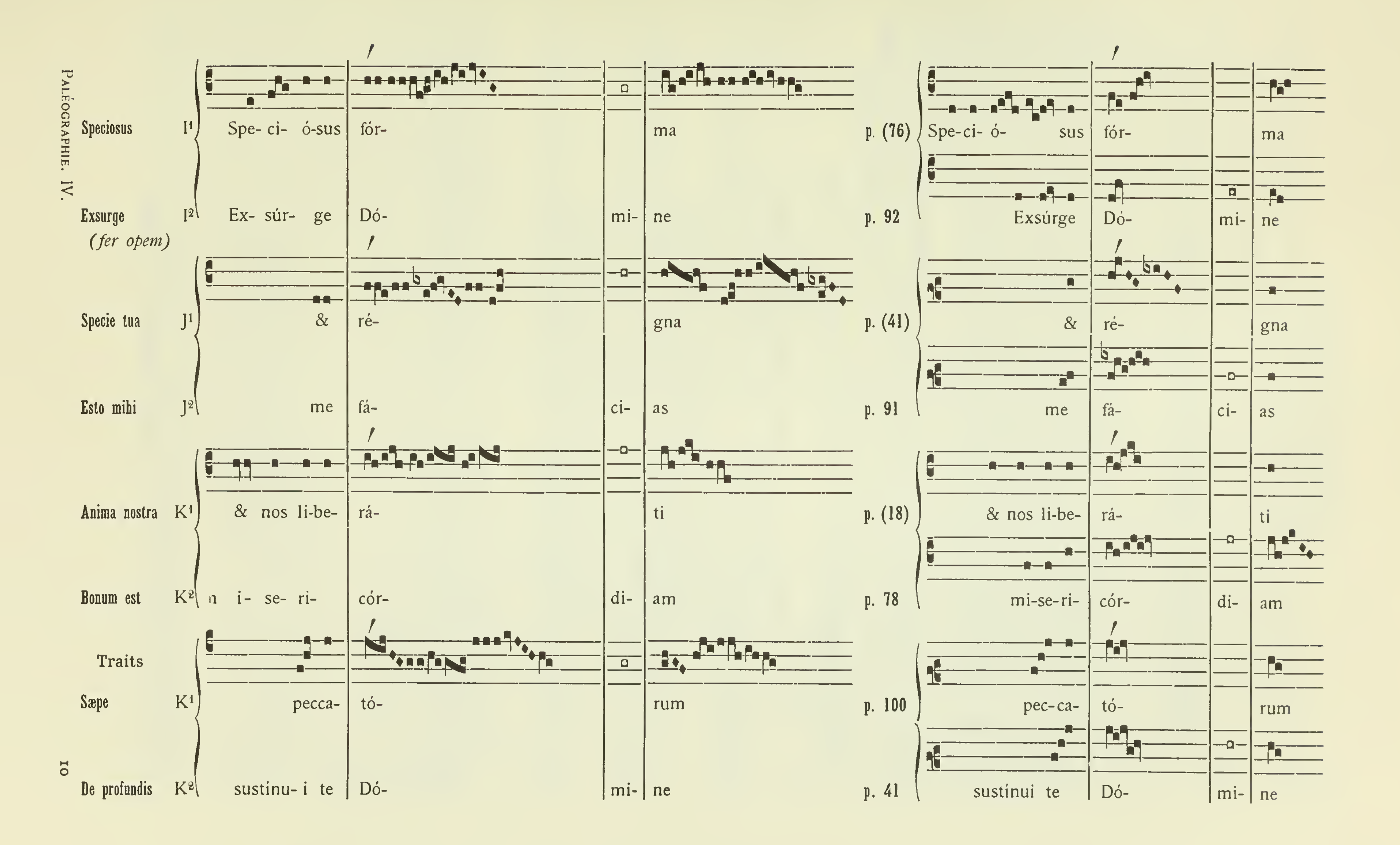
3° *Dans les cadences mélismatiques.* — L'emploi du premier procédé dans ces cadences exige certaines conditions. Il faut que la cantilène se développe successivement sur la syllabe accentuée & sur la syllabe de déposition ; en d'autres termes, la cadence doit être composée d'un jubilus d'accent & d'un jubilus de finale. La note épenthétique, avec sa syllabe pénultième survenante, se glisse comme à la dérobée entre ces deux traits mélodiques, de manière à n'exercer aucune influence rythmique sur la fin de la phrase ; car le jubilus final doit toujours être assez long pour que la petite surprise causée à l'oreille par l'intercalation d'une note soit oubliée au moment où la phrase musicale se dépose & se termine sans aucune modification. L'oreille ne perçoit pas alors de changement dans la mélodie, elle retrouve le même rythme, elle est satisfaite.

Quelques exemples :

(1) Nous désignons par une lettre spéciale chacun des exemples de ce paragraphe, le chiffre 1 joint à la lettre indiquera l'état *normal* ou *spondaïque*, le chiffre 2 l'état *épenthétique* ou *dactylique* des cadences.



VERSION DES MANUSCRITS
VERSION DE RATISBONNE (ÉDIT. TYPIQUE 1886)
Jubilus d'accent
Note épenthétique
Jubilus de finale
Alleluia
Hic est discipulus E1
é- jus
p. 25
é- jus
Vidimus stellam E2
Dó- mi- num
p. 32
Dó- mi- num
Rép.-Grad.
Gloriosus F1
in vir- tú- te
p. (15)
in vir- tú- te
Miserere mei Deus F2
in op- pró- bri- um
p. 49
in op- pró- bri- um
Domine refugium G1
a gene-ra-ti- ó- ne
p. 228
a gene-ra- ti- ó- ne
Justus ut palma G2
mul- ti- pli- cá- bi- tur
p. (29)
mul- ti-pli- cá- bi- tur
Justus ut palma H1
& ve-ri-tátem tú- am
p. (29)
& veritá- tem tú- am
Tollite portas H2
in- no- cens má- ni- bus
p. (75)
inno-cens má- ni- bus



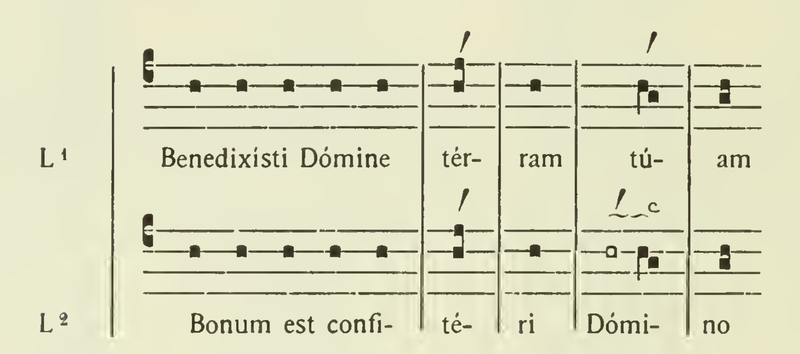
Speciosus I[1] Spe- ci- ó-sus fór- ma p. (76) Spe-ci- ó- sus fór- ma
Exsurge (fer opem) I[2] Ex- súr- ge Dó- mi- ne p. 92 Exsúrge Dó- mi- ne
Specie tua J[1] & ré- gna p. (41) & ré- gna
Esto mihi J[2] me fá- ci- as p. 91 me fá- ci- as
Anima nostra K[1] & nos li-be- rá- ti p. (18) & nos li-be- rá- ti
Bonum est K[2] n i- se- ri- cór- di- am p. 78 mi-se-ri- cór- di- am
Traits
Sæpe K[1] pecca- tó- rum p. 100 pec-ca- tó- rum
De profundis K[2] sustinu- i te Dó- mi- ne p. 41 sustinui te Dó- mi- ne

DEUXIÈME PROCÉDÉ. TRANSACTION ENTRE LA MÉLODIE ET LE TEXTE

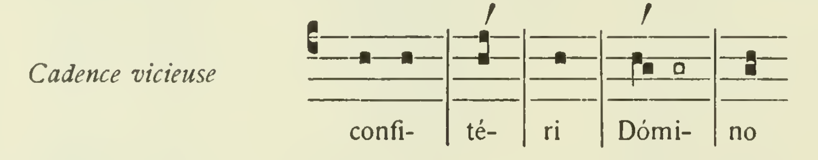
Ici la mélodie commence à réclamer sa place & à faire valoir ses droits. Le moindre petit mouvement rythmique binaire ou ternaire, bien accusé, bien cadencé, lui suffit pour s'affirmer, surtout dans les intonations & les finales. Elle n'est pas cependant si exigeante qu'elle ne consente souvent à traiter à l'amiable avec le texte, son associé, & à lui réserver encore une place importante, surtout en ce qui concerne l'accent tonique : elle s'en préoccupe toujours & elle le sauvegarde autant qu'elle le peut. De son côté, le texte, désireux de répondre gracieusement à cette déférence de la musique, se montre souple & accommodant. Cet échange de bons offices entre les deux éléments donne lieu à des transactions curieuses & variées qui mettent en pleine lumière la fertilité & la souplesse du génie grégorien.

Étudions quelques-unes de ces transactions.

1° Transaction au moyen d'une note épenthétique accentuée.



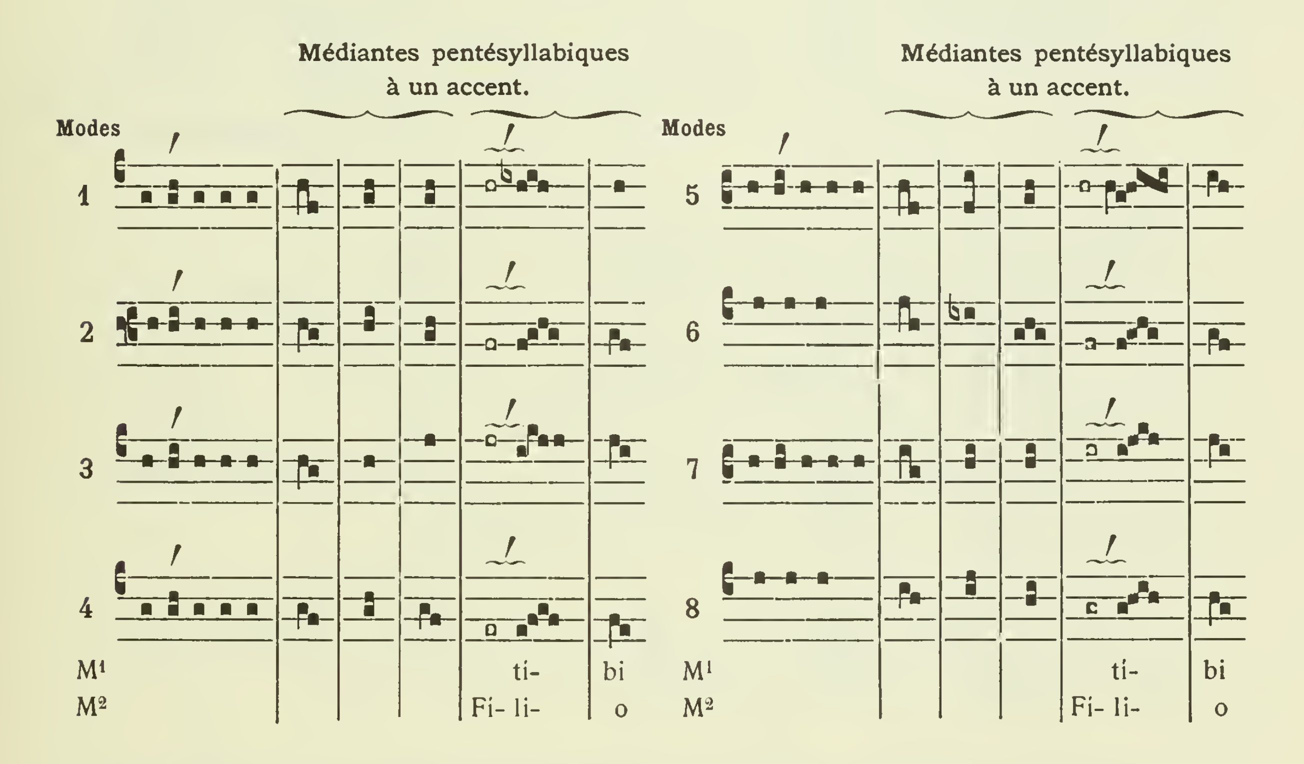
Nous avons eu déjà l'occasion d'analyser le mécanisme de ce procédé (1), qui a pour but de sauvegarder à la fois l'accent tonique & le rythme musical dans le cas où le texte présente un mot à terminaison dactylique. D'une part, la mélodie, voulant maintenir le rythme final de cette médiante, rejette le premier procédé & refuse l'insertion, entre les deux derniers groupes (⊓ ⁝), d'une note survenante qui, en les divisant, jetterait le trouble dans cette cadence :



(1) Cf. *Paléographie musicale*, t. III, p. 24, ou *Der Einfluss des tonischen Accentes auf die melodische und rhythmische Struktur der gregorianischen Psalmodie*, p. 16. Chez Herder, Fribourg-en-Brisgau.

Mais, d'autre part, tenant compte de la syllabe accentuée, & désireuse d'adhérer au texte, elle consent à dédoubler, pour ainsi dire, le premier son de la clivis & à transporter l'énergie de l'accent sur cette nouvelle note épenthétique, dont l'éclat jette dans l'obscurité la pénultième brève, qui, sous sa dépendance, glisse, légère & fugitive, sur la clivis. Ce déplacement d'intensité & cet affaiblissement de la clivis sont autorisés par la règle romanienne citée plus haut (p. 22) : « Une clivis seule sur une pénultième brève est légère. » Cette exécution est indiquée par le **c** : *celeriter*. La musique ne pourrait aller plus loin dans la voie des concessions sans sacrifier ses privilèges : elle concède presque tout au texte, ne se réservant que le droit de maintenir la disposition binaire des deux groupes qui terminent la phrase. En réalité, la prééminence de la musique est purement *matérielle ;* c'est le texte, c'est l'accent, qui, en dépit des deux notes sur la syllabe pénultième, donnent encore à cette mélodie sa forme & son rythme.
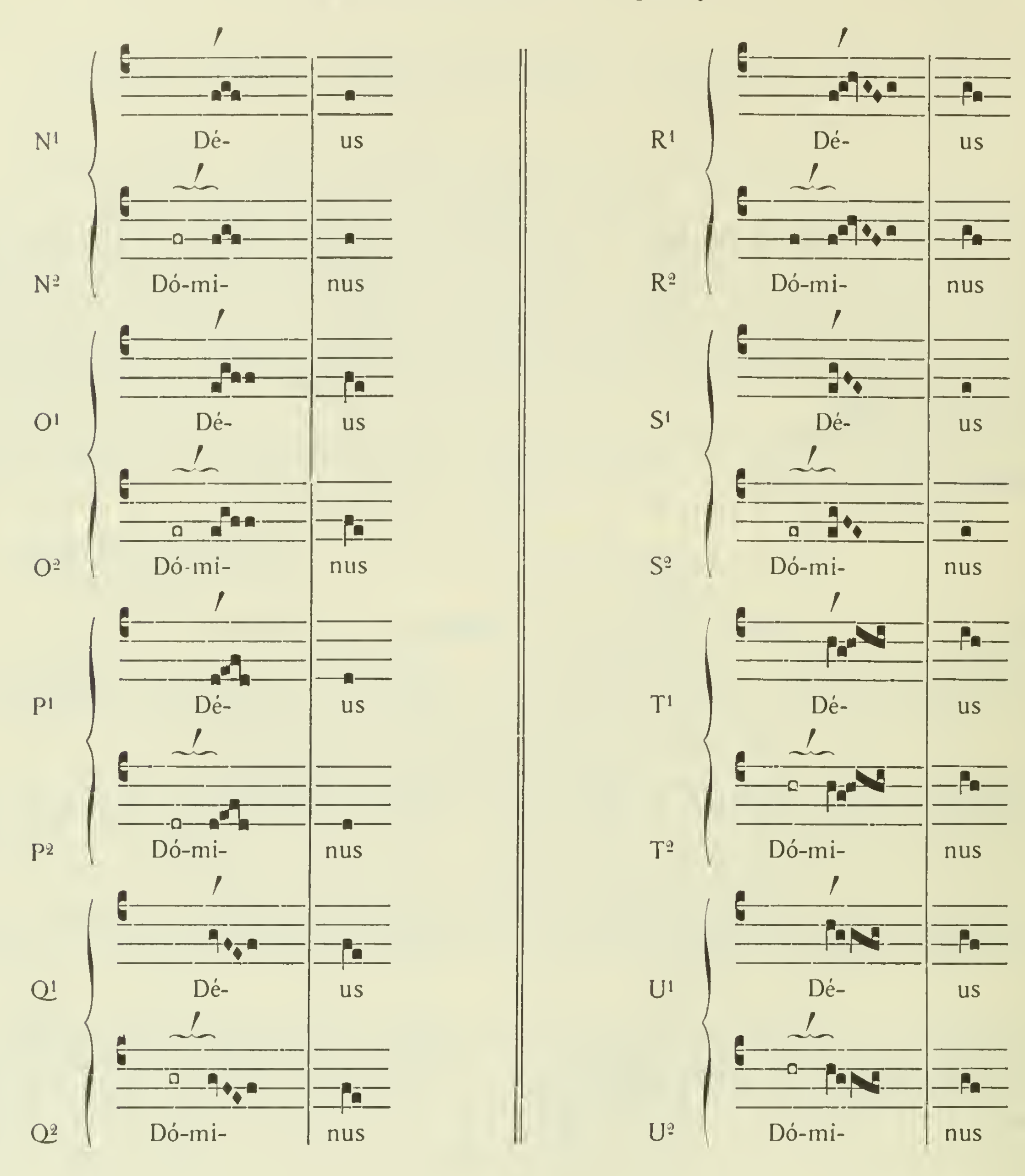
La même transaction est usitée, nous l'avons vu (1), dans les répons de l'office à la médiante de tous les modes.



Le style antiphonique, — nous pouvons faire une petite excursion dans ce domaine, — l'emploie également dans un grand nombre de cadences modelées sur des mots paroxytons. Voici les plus fréquentes, celles qui se trouvent dans tous les modes & sur toutes les cordes de l'échelle musicale, à toutes les pages du répertoire grégorien. Quelques-unes sont employées dans les répons. (Voir aux exemples précédents.)

(1) Cf. *Paléog. mus.*, t. III, pp. 61-63 ; *Der Einfluss...*, p. 53.

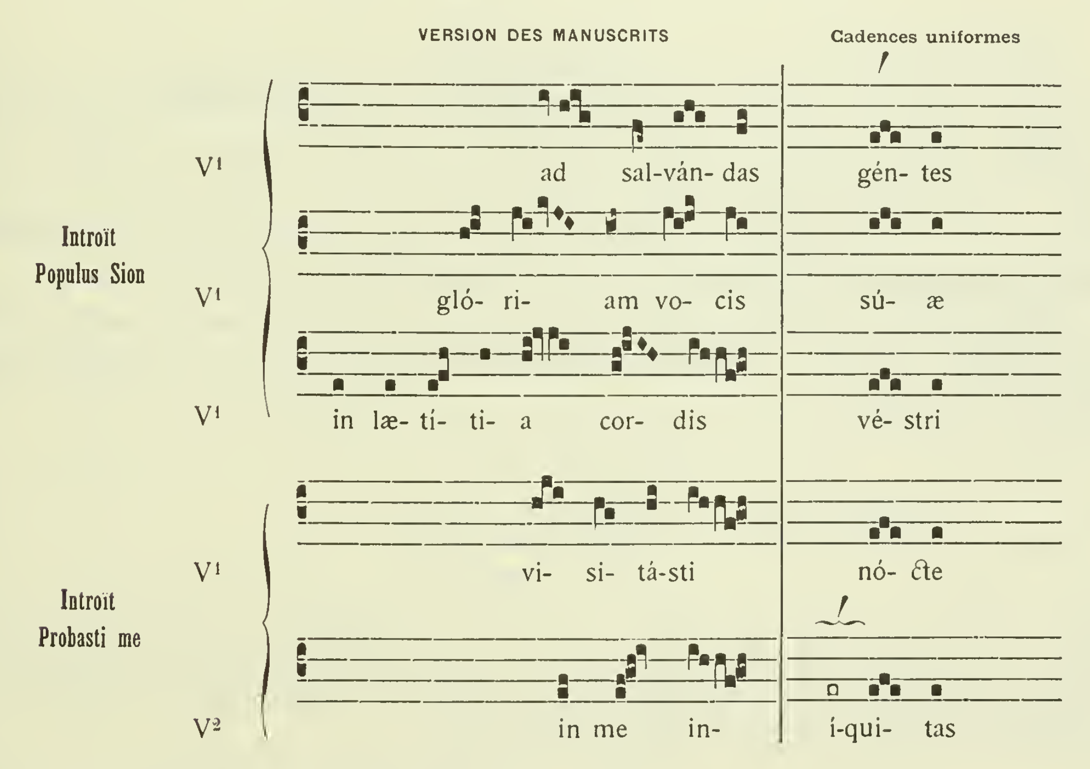
Cadences modelées sur un mot paroxyton.



Le maintien de la mélodie est plus nécessaire encore dans les cadences de ces deux derniers tableaux que dans la médiante étudiée plus haut (L^1 L^2), parce que le rythme, étant plus développé, a plus de droit à s'imposer. L'oreille grégorienne, familiarisée avec ces *rimes* musicales, on nous permettra cette expression, qui reparaissent fréquemment à la chute des phrases & des périodes, les demande impérieusement dans leur intégrité avec la même exigence qu'elle réclame le retour d'une rime, la chute régulière d'un vers dans la poésie ou d'un cursus dans la prose rythmique. Un temps de plus, un temps de moins dans la poésie ou dans la musique heurte l'oreille, & des finales altérées ou tronquées lui sont insupportables.

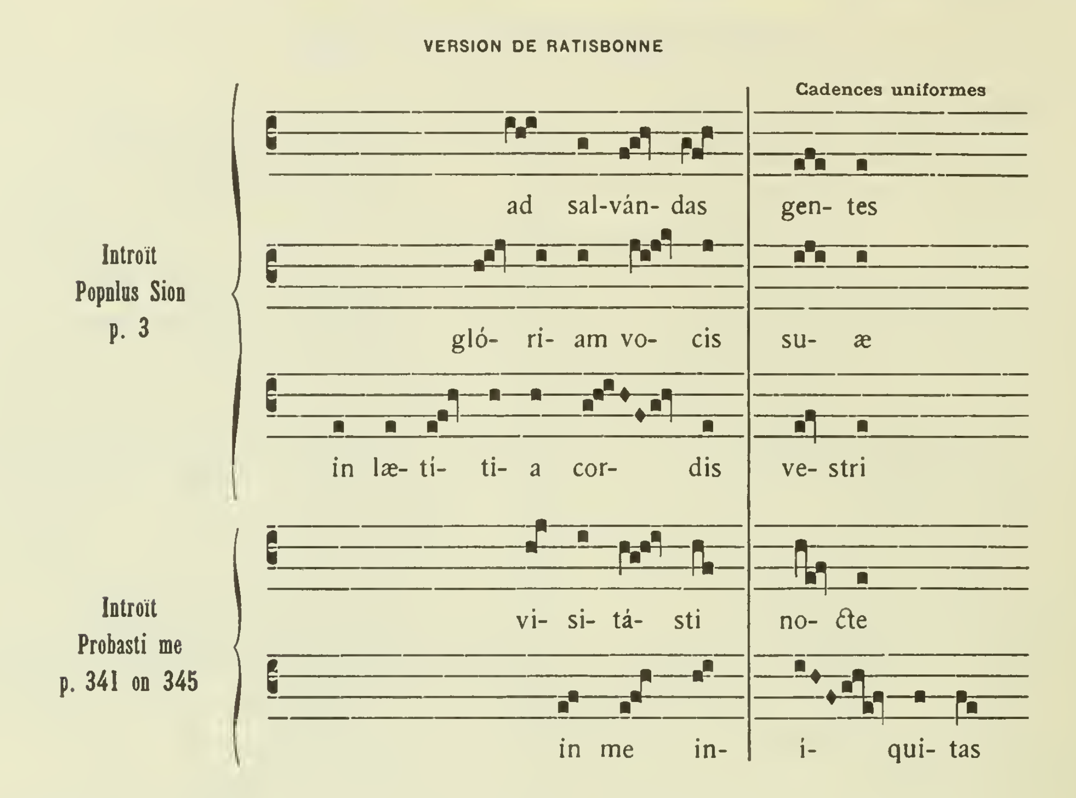
On a dit très exactement de la rime « qu'elle est un moyen de distinguer les vers les uns des autres,... qu'elle donne son unité au vers & permet de le faire entrer... dans l'organisme plus compliqué des périodes poétiques & des strophes ; elle est son modérateur & son régulateur... Par la rime s'introduit l'ordre &, pour ainsi dire, la lumière en cette harmonie encore obscure (du vers non achevé) ; on entrevoit alors, dans la période poétique qui se développe, une correspondance, une dépendance mutuelle des parties ; une sorte de force attractive rapproche les vers les uns des autres & les fait désormais graviter ensemble dans le même orbite, avec une régularité de mouvements & un concert qui n'est pas sans rappeler par une lointaine analogie ce que les philosophes anciens nommaient la musique des sphères (1) ». Il en est ainsi de nos rimes sonores. Après l'allure flottante & vague de la période grégorienne, ces cadences au rythme franc & fixe distinguent & limitent les phrases mélodiques, les réunissent, établissent entre elles des rapports intimes &, au terme de la période, produisent un agréable sentiment de fin & de repos. Modifier, altérer, tronquer ces rimes, en poésie comme en musique, ne serait-ce pas faire œuvre d'inintelligence & de vandalisme (2) ?

Nos anciens compositeurs en connaissaient tout le prix ; ils les respectaient avec un soin jaloux, &, lorsqu'il en était besoin, les préservaient contre les empiétements que pouvaient amener les inégalités & les variations du texte. L'épenthèse accentuée était, dans cette circonstance, le moyen le plus employé. Arrivons aux exemples.



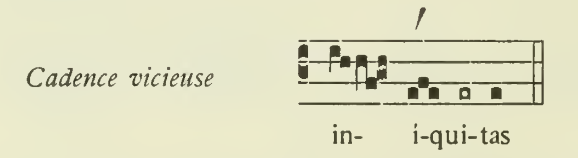
(1) GUYAU, *Le problème de l'esthétique contemporaine*, p. 191-194.

(2) Ces vérités sont fondées sur la nature humaine, on les retrouve partout. MM. J. H. Schmidt, *Die antike Compositionslehre*, Leipzig, 1869, p. 479, & Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, t. I, p. 345, ont reconnu que le « principe de cohésion & d'unité musicale dans le drame antique doit être cherché dans le retour périodique des formes rythmiques ».
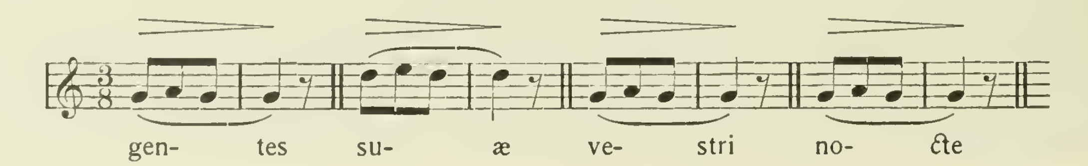


Toutes les distinctions de ces deux introïts se terminent, dans la version des manuscrits, par la même rime musicale disposée sur différents degrés de l'échelle. La coïncidence est parfaite entre le torculus, formule d'accent, & les mots *gentes, suæ, vestri, nocte.* Mais si, au lieu d'un paroxyton, l'une des phrases a pour finale un proparoxyton, par exemple *iníquitas* comme dans l'introït *Probasti me,* la rime sonore n'en reste pas moins invariable avec le torculus sur la pénultième brève ; l'accent est rejeté sur la note survenante.

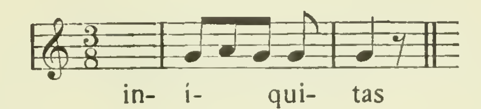
Quelle oreille tant soit peu cultivée, tant soit peu familiarisée avec le cadre si naturel de cette cadence ne serait pas choquée de l'insertion d'une note entre le torculus d'accent & la note de déposition ?



Et, pour parler un langage moderne, agir ainsi, ne serait-ce pas introduire maladroitement une quatrième croche dans une mesure à trois huit ? La traduction en musique de nos quatre cadences V[1] rendra évidente cette assertion.



Or l'insertion d'une note survenante pour la pénultième brève nous donnerait :



C'est pour éviter ce heurt insupportable & conserver le rythme ternaire que les mélodistes avaient recours au procédé de l'épenthèse accentuée.

La division du torculus n'était pas davantage admise par les compositeurs :



Ce que l'oreille attend & appelle à la fin de cette phrase musicale, c'est une formule connue, complète, intégralement conservée ; or il suffit de chanter la clausule précédente pour saisir la différence qui la distingue de la forme régulière :

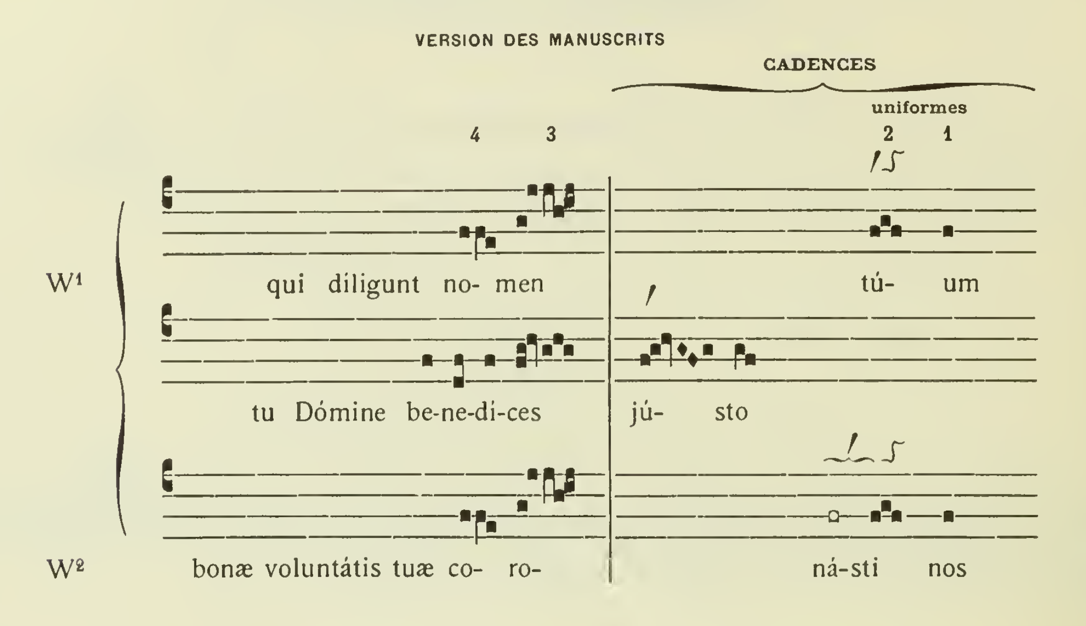


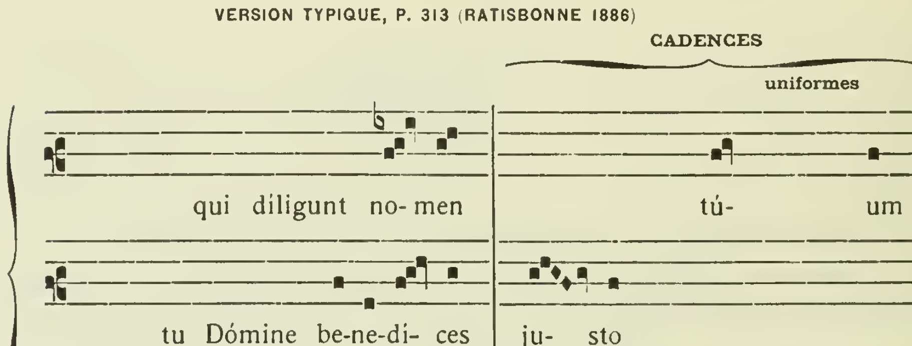
& sentir la surprise désagréable produite par la dislocation du torculus.

Nous pourrions multiplier nos exemples ; nous en donnerons suffisamment pour démontrer d'une manière irréfutable qu'il y a dans ces dispositions une vraie règle, & une règle intelligemment conçue, heureusement mise en pratique, & non pas, comme on se plaît à le répéter, une déplorable & barbare ignorance de la quantité. Eh quoi ! serait-il possible, après avoir pris connaissance de tant de faits si clairs & si précis, de méconnaître l'habileté déployée par les compositeurs romains dans ces diverses circonstances, & le goût exquis dont ils ont donné tant de preuves ? Serait-il possible de demeurer insensible à la douceur, à la suavité, comme on disait au moyen âge, de ces cadences, au charme de leur répétition, à l'harmonie si parfaite qui se dégage de toutes les parties de la phrase grégorienne ? Peut-être... Au temps de Cicéron, des littérateurs restaient obstinément rebelles à la mélodie du nombre oratoire ; le grand orateur répondait à ces critiques jaloux en les captivant par la puissance de ses harmonieuses périodes, & en traçant d'une main sûre dans différents traités les règles du nombre oratoire. Quant à ceux que son éloquence & ses écrits ne parvenaient pas à convaincre, il les jugeait ainsi : « Genus illud... numerosæ & aptæ orationis qui non sentiunt, quas aures habeant, aut quid in his hominis simile sit, nescio. » (*Orat. L.*)

Voici les cadences des trois principales distinctions de l'offertoire *Gloriabuntur*.

OFFERTOIRE *Gloriabuntur*



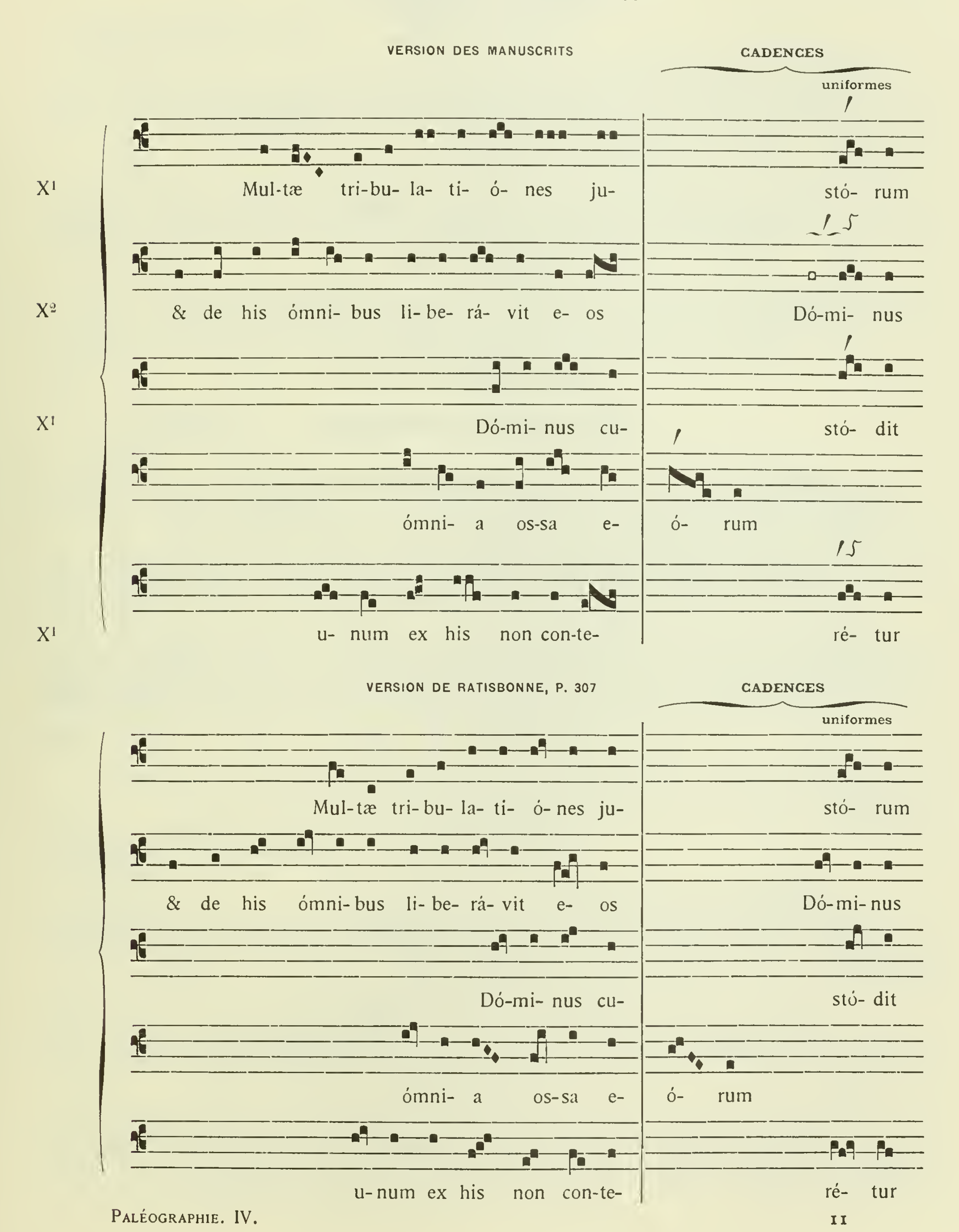


bonæ voluntátis tuæ co- ro- ná- sti nos

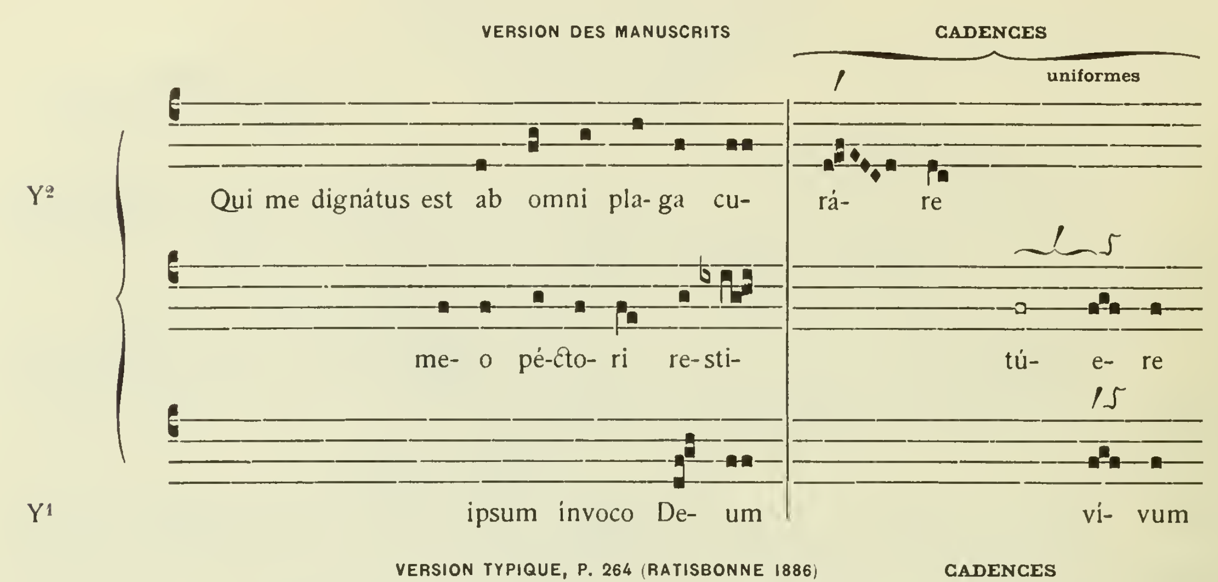
Sur ces trois cadences, deux se terminent par la formule que nous étudions en ce moment, le torculus suivi du punctum. La première, *tuum,* se présente sous sa forme normale W¹, la deuxième, sous sa forme épenthétique W². On remarquera de plus que ces deux rimes musicales sont amenées par un dessin mélodique identique, la rime s'étend donc en réalité jusqu'à la troisième syllabe. Pour faciliter la comparaison entre ces deux clausules, nous avons mis en retrait la formule centrale *justo,* dont le rythme très recherché de l'oreille grégorienne apporte de la variété dans les terminaisons mélodiques de cette belle composition.
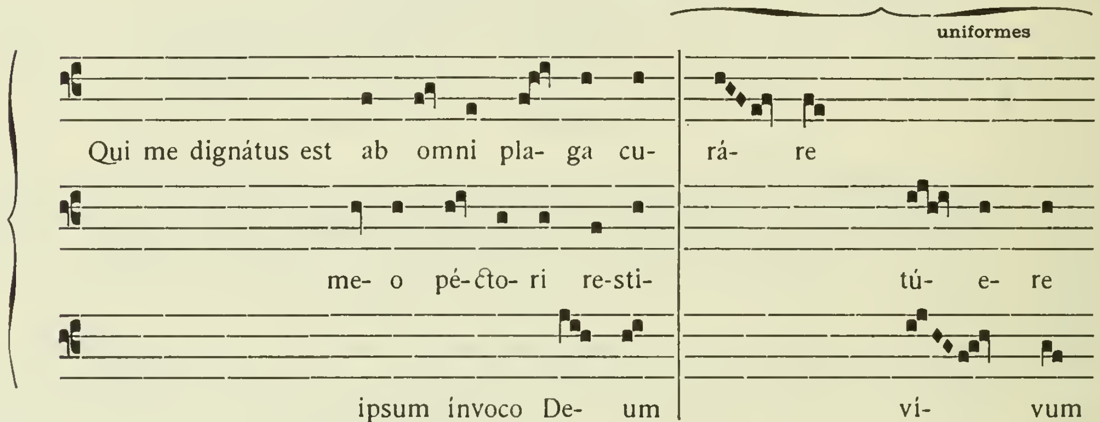
Les mêmes observations s'appliquent à tous les cas suivants. Nous plaçons au-dessus du torculus le signe neumatique équivalent, nous aurons plus loin à revenir sur ce signe.

INTROIT *Multæ tribulationes*

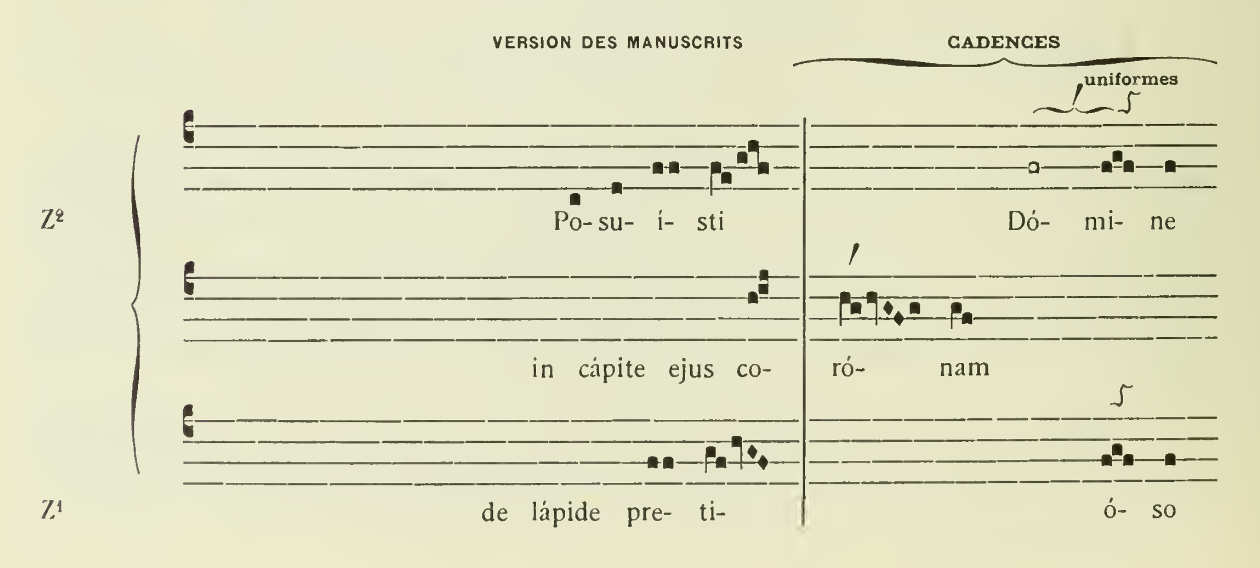


COMMUNION *Qui me dignatus est*

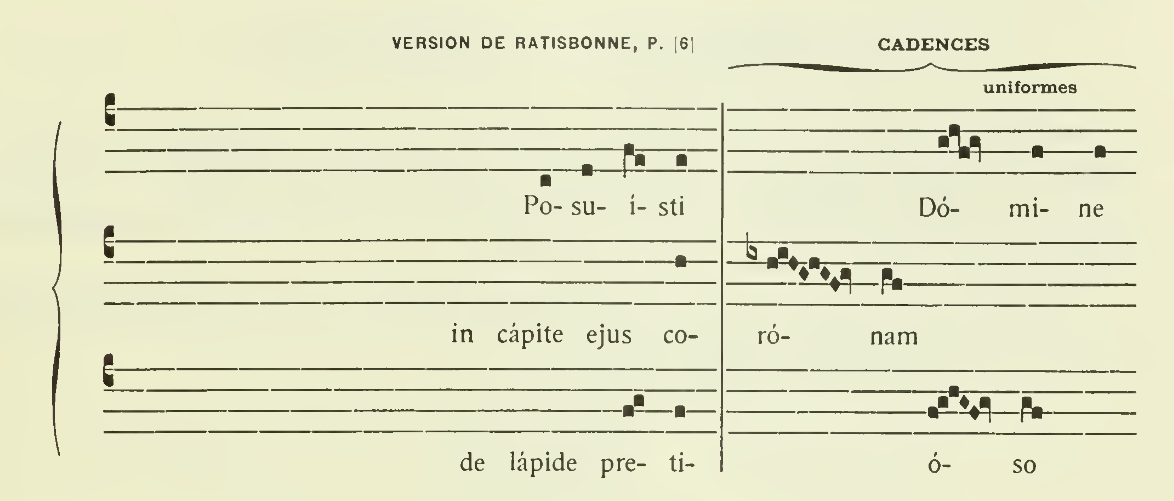




COMMUNION *Posuisti*



COMMUNION *Posuisti*



COMMUNION *Tolle puerum*

VERSION DES MANUSCRITS — CADENCES uniformes

Tolle púerum & ma- trem | é- jus

AA² & vade in ter-ram | Is- ra- el

AA² defúncti sunt enim qui quærébant á- ni-mam | pú- e- ri

VERSION TYPIQUE, P. 30 (RATISBONNE 1886) — CADENCES uniformes

Tolle púerum & ma- trem | é- jus

& vade in ter- ram | Is- ra- el

defúncti sunt enim qui quærébant á- ni- mam | pú- e- ri

On pourrait croire, d'après ces exemples, que cette forme de cadence, le torculus suivi de deux punctums,

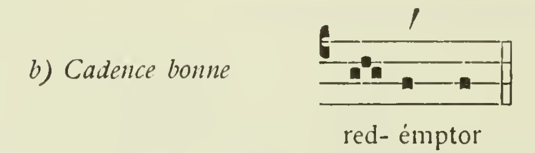


est absolument rejetée du chant grégorien. Il n'en est rien, on la trouve assez souvent, mais dans des conditions spéciales de relations avec le texte. Ceci nous fournit une remarque importante, relative à l'indifférence rythmique des neumes tant qu'ils ne sont pas informés par le rythme des paroles.
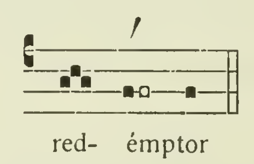
A la vérité, le torculus suivi de deux notes est prohibé à la fin d'une phrase toutes les fois qu'il est uni à un mot proparoxyton *a ;*



il est admis au contraire & même recherché lorsqu'il s'appuie sur un paroxyton *b.*



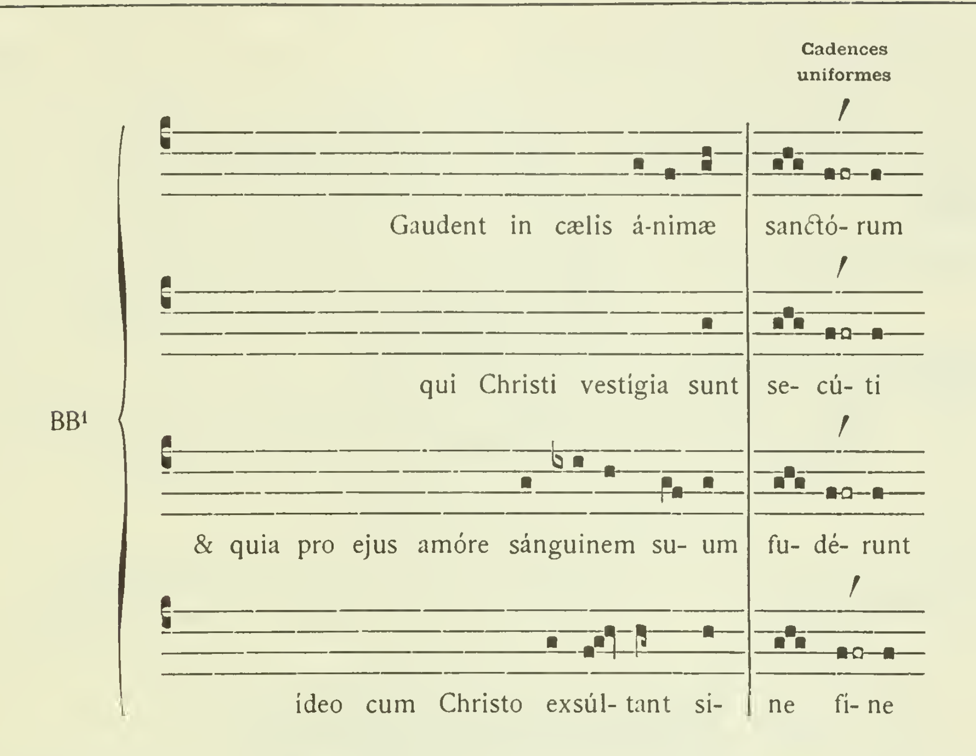
D'où vient cette différence entre deux mélodies qui matériellement se ressemblent note pour note? Uniquement du texte & de la place des accents. Dans le premier cas, le torculus est la formule d'accent, & la note pénultième, un son superflu qui altère le rythme ; dans le second, le torculus n'est plus qu'un neume de transition & de préparation à l'accent ; la syllabe accentuée s'appuie sur la note pénultième, note réelle & essentielle, forte & même longue puisqu'il s'agit d'une cadence. A l'exécution, l'effet est celui-ci :
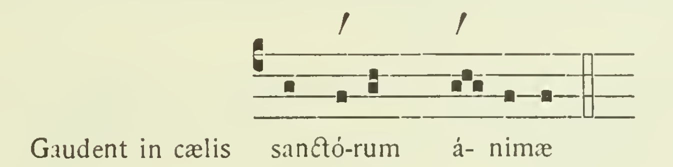


Le rythme de ces deux cadences est donc tout à fait dissemblable : on doit comprendre pourquoi l'une est permise & l'autre prohibée.

L'antienne *Gaudent in cœlis* est rythmée à toutes ses distinctions selon la cadence *b*. Nous devons déclarer que le torculus, dans de nombreuses circonstances & spécialement dans cette antienne, pourrait bien être le développement d'un podatus primitif. Néanmoins l'une & l'autre version sont anciennes & surtout très conformes aux règles de la composition grégorienne (1).

(1) On trouvera de nombreux exemples de cette cadence dans l'Antiphonaire.
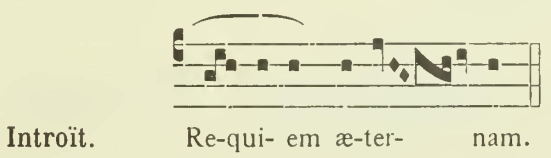


Pour bien faire sentir *ex auditu* la douceur de ces rimes mélodiques & leur dépendance de l'accent, il suffit d'intervertir, dans le premier membre de phrase, l'ordre des mots : *ánimæ sanctórum,* en conservant la même mélodie. Nous obtenons alors le résultat suivant :
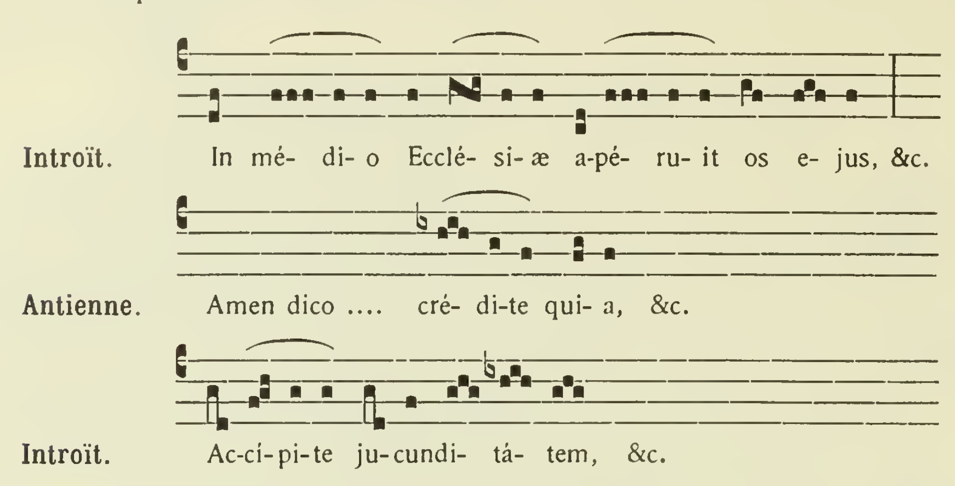


Est-il rien de plus choquant pour l'oreille ? Et cependant, si l'on en croyait certaines théories modernes, tout serait pour le mieux dans cette disposition : la syllabe accentuée est chargée de notes, la pénultième n'en a qu'une seule ; toute la science musicale & rythmique de certaines éditions ne va pas plus loin. Il n'y a qu'un mal : c'est qu'une oreille vraiment grégorienne protestera toujours contre une pareille finale.

Les règles que nous traçons ici sont applicables seulement aux cadences ; il n'est pas rare en effet de rencontrer, dans le corps d'un morceau, le schéma mélodique proscrit à la fin.
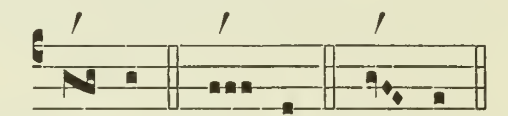


Aussitôt après le torculus de la syllabe *re,* la récitation reprend sur les syllabes suivantes. Il ne peut être question ici d'appliquer des règles de composition propres aux cadences ; elles ne sont pas faites pour les parties récitatives de la mélodie liturgique.

Les exemples de cette sorte abondent :



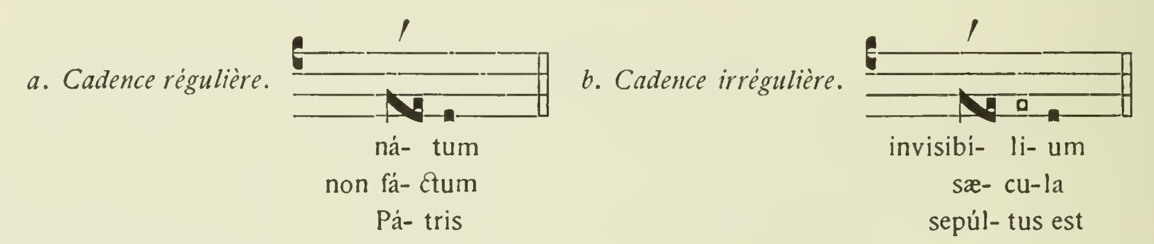
Ce dernier exemple nous donne l'occasion d'une remarque complémentaire.

Les cadences paroxytones ou spondaïques dont le groupe d'accent est ternaire
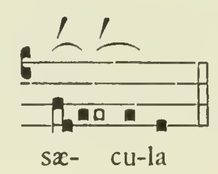


interdisent, comme le torculus, l'insertion d'une note épenthétique entre la formule d'accent & la note de déposition.

Nous le savons, dans le *Credo* n° *3* (*Liber Grad.* p. 55*-58*) on trouve les deux cadences :



Mais ce *Credo* n'est pas de facture grégorienne. Les mélodistes de l'Église romaine n'auraient jamais admis la forme *b*, qui est irrégulière. Notre oreille moderne, faussée par la pratique, paraît s'y être faite. Notons que nous ne la supportons qu'en la modifiant dans l'exécution. Au lieu de conserver l'unité du porrectus en liant intimement les trois notes, le chantre moderne les sépare en faisant une reprise & une prolongation de voix très sensible sur la dernière note : l'effet produit est celui-ci :
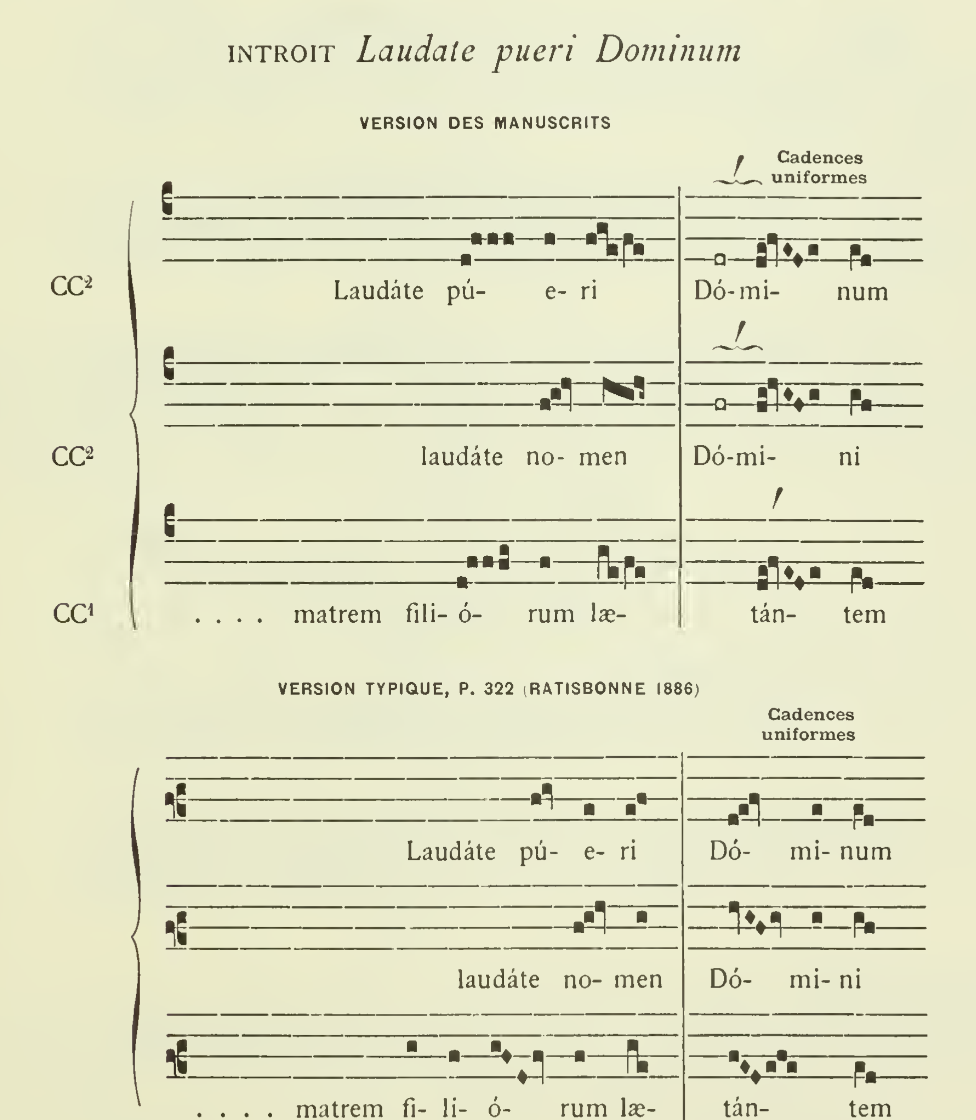


Nous nous sommes peut-être attardés à décrire l'usage de la clausule composée du torculus & du punctum, nous ne devons pas le regretter, car les deux lois qui la concernent

sont celles-là mêmes qui régissent les autres cadences de même espèce dont nous avons donné une liste ci-dessus, p. 76 : *a) lex probibens,* qui défend la division du groupe d'accent & l'insertion d'une note épenthétique entre ce groupe & la formule ou la note de déposition de chacune des cadences ; *b) lex positiva,* qui autorise l'épenthèse accentuée. Il ne nous reste plus qu'à en voir l'application dans les exemples suivants.

Les compositeurs disposaient les cadences de différentes manières. Quelquefois ils répétaient les mêmes finales à tous les membres de phrase.

Nous avons déjà rencontré ce fait dans les introïts *Populus Sion, Probasti me* (p. 77) ; dans l'antienne *Gaudent in cœlis* (p. 85) ; on le remarquera encore dans l'introït *Laudate pueri Dominum,* dans la communion *Lœtabitur* (p. 88), & la communion *Gustate* (p. 89).
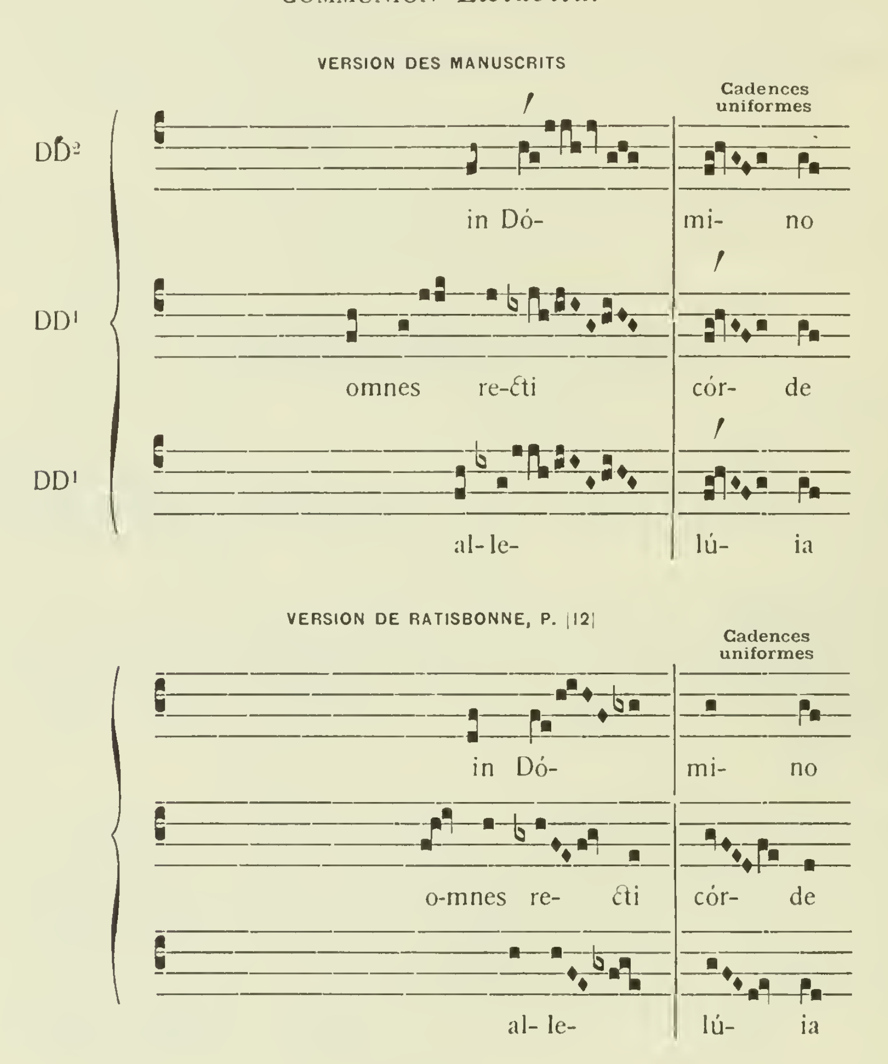
INTROIT *Laudate pueri Dominum*



Il est désormais inutile de relever dans ces finales l'insertion de la note épenthétique d'accent ; la note blanche la désigne suffisamment.
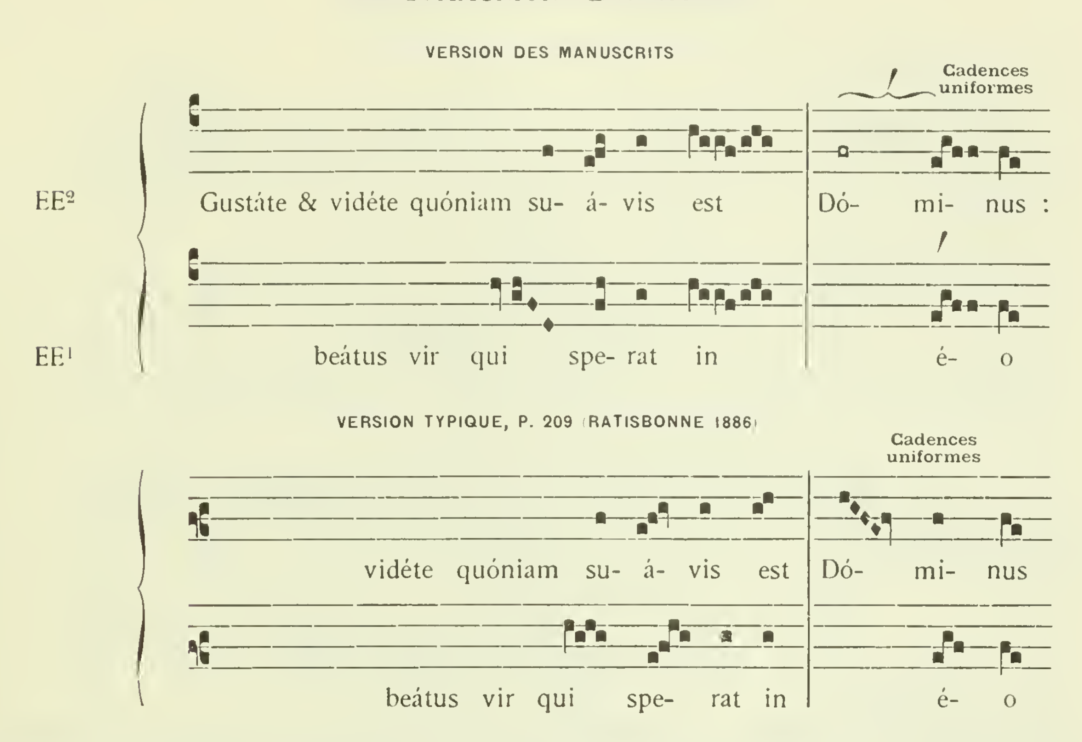
Dans cet introït, non seulement les trois cadences principales sont uniformes, mais elles sont amenées par le même mouvement de tierce descendant & conjoint. De plus, la première, *pueri Dominum,* & la troisième, *filiorum lætantem,* ont entre elles une ressemblance presque parfaite qui remonte jusqu'à la tristropha. Il faudrait s'arrêter à chaque ligne, à chaque syllabe, à chaque neume pour montrer comment ces phrases musicales sont artistement tressées & pondérées, comment elles se développent avec grâce, comment elles tombent avec douceur.

COMMUNION *Lætabitur*



Même observation à faire sur la deuxième & la troisième cadence de cette communion : toutes les deux sont préparées par une même modulation descendante qui est tout à fait en honneur dans les répons grégoriens. L'épenthèse d'accent était très employée, mais elle n'était point obligatoire ; il existait d'autres moyens pour donner à la syllabe accentuée l'importance qui lui revient dans le chant grégorien : la première cadence, *in Dómino,* le démontre clairement. Nous en trouverons plus loin d'autres exemples.

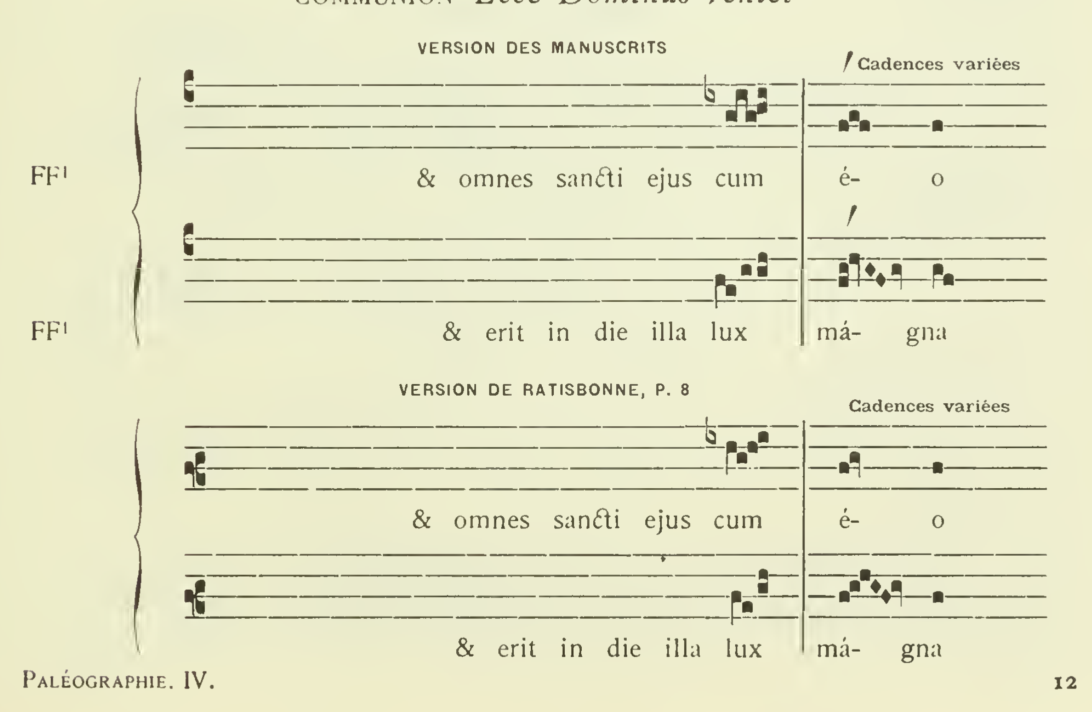
COMMUNION *Gustate*
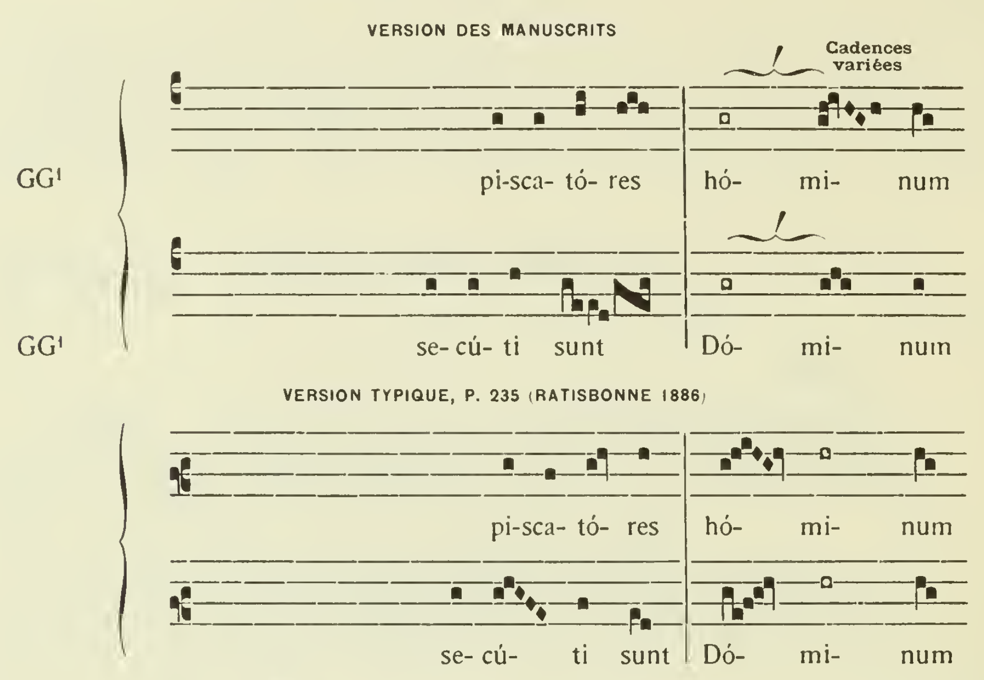


Ici encore cadences identiques amenées par une même modulation.

Toutefois les compositeurs ne se croyaient point obligés à faire usage des mêmes finales, ils appréciaient comme nous les charmes de la variété, &, afin d'en faire jouir la mélodie, ils mélangeaient ordinairement les rimes musicales.

COMMUNION *Ecce Dominus veniet*

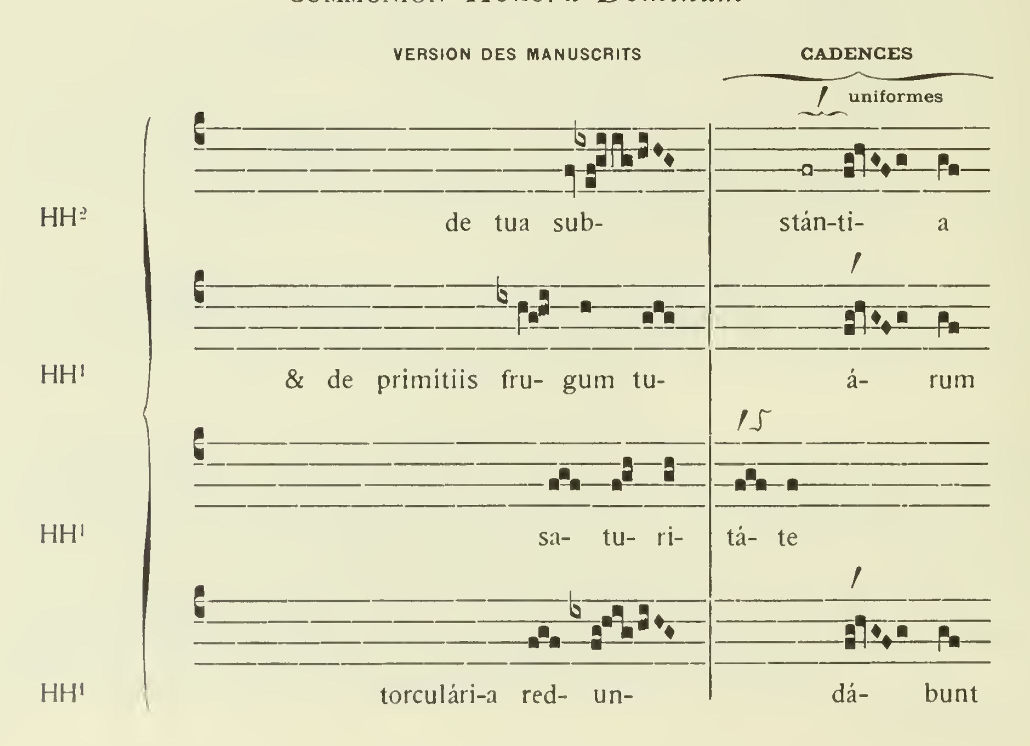


COMMUNION *Venite post me*

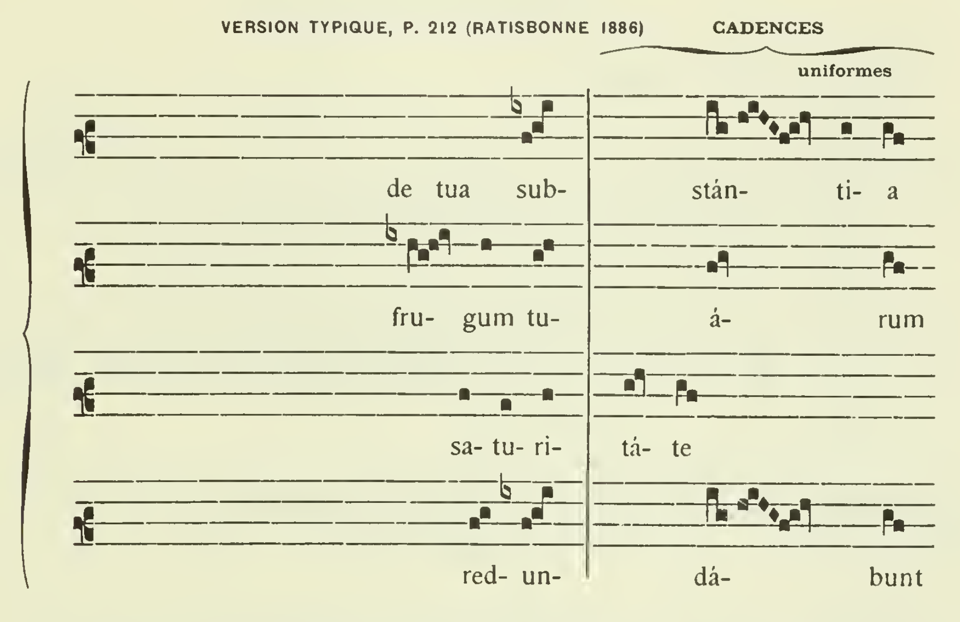


Dans la communion *Honora*, les cadences, plus nombreuses, sont également variées. On remarquera cependant que la première, la deuxième & la quatrième sont uniformes ; seule, la troisième vient apporter de la variété, c'est pourquoi nous l'avons mise en retrait. Nous conserverons cette même disposition pour les exemples suivants.

COMMUNION *Honora Dominum*

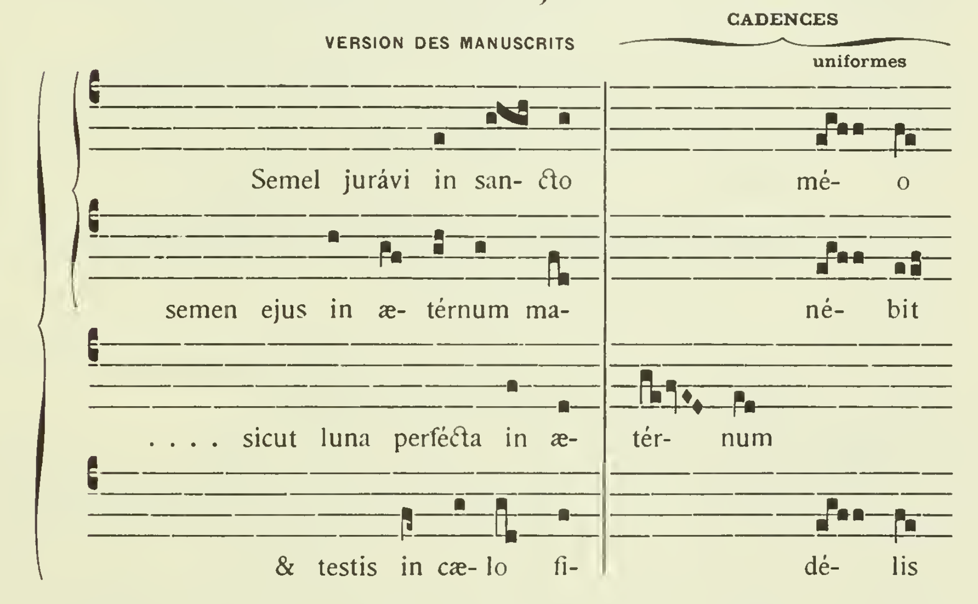


COMMUNION *Honora Dominum*

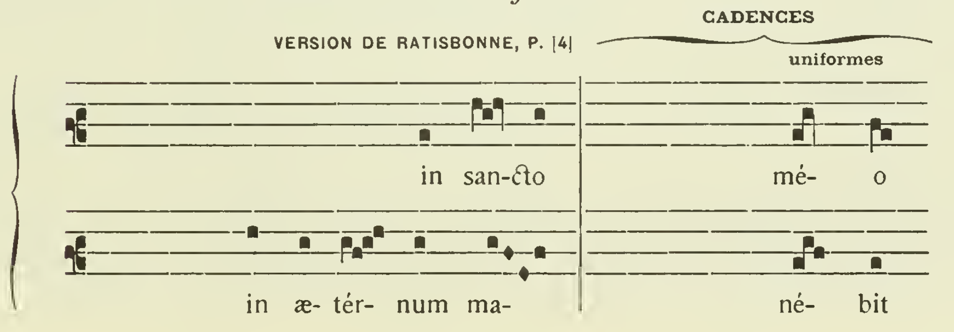


COMMUNION *Semel juravi*

II[1]

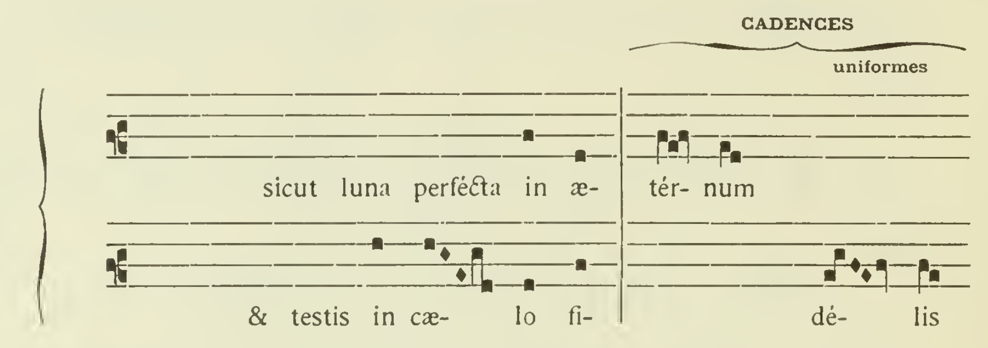


COMMUNION *Semel juravi*

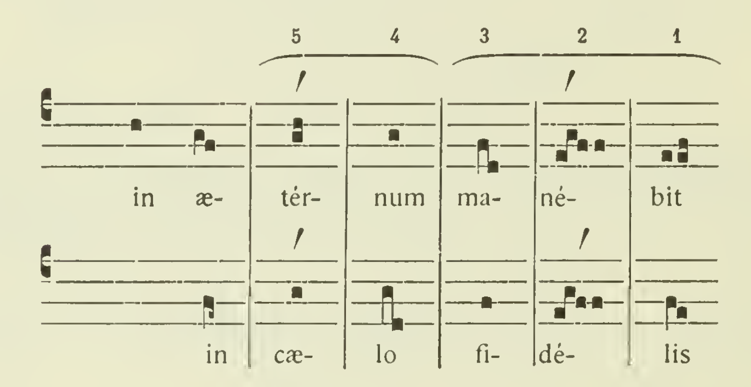


COMMUNION *Semel juravi*

VERSION TYPIQUE, P. 4 (RATISBONNE 1886) (*Suite*)



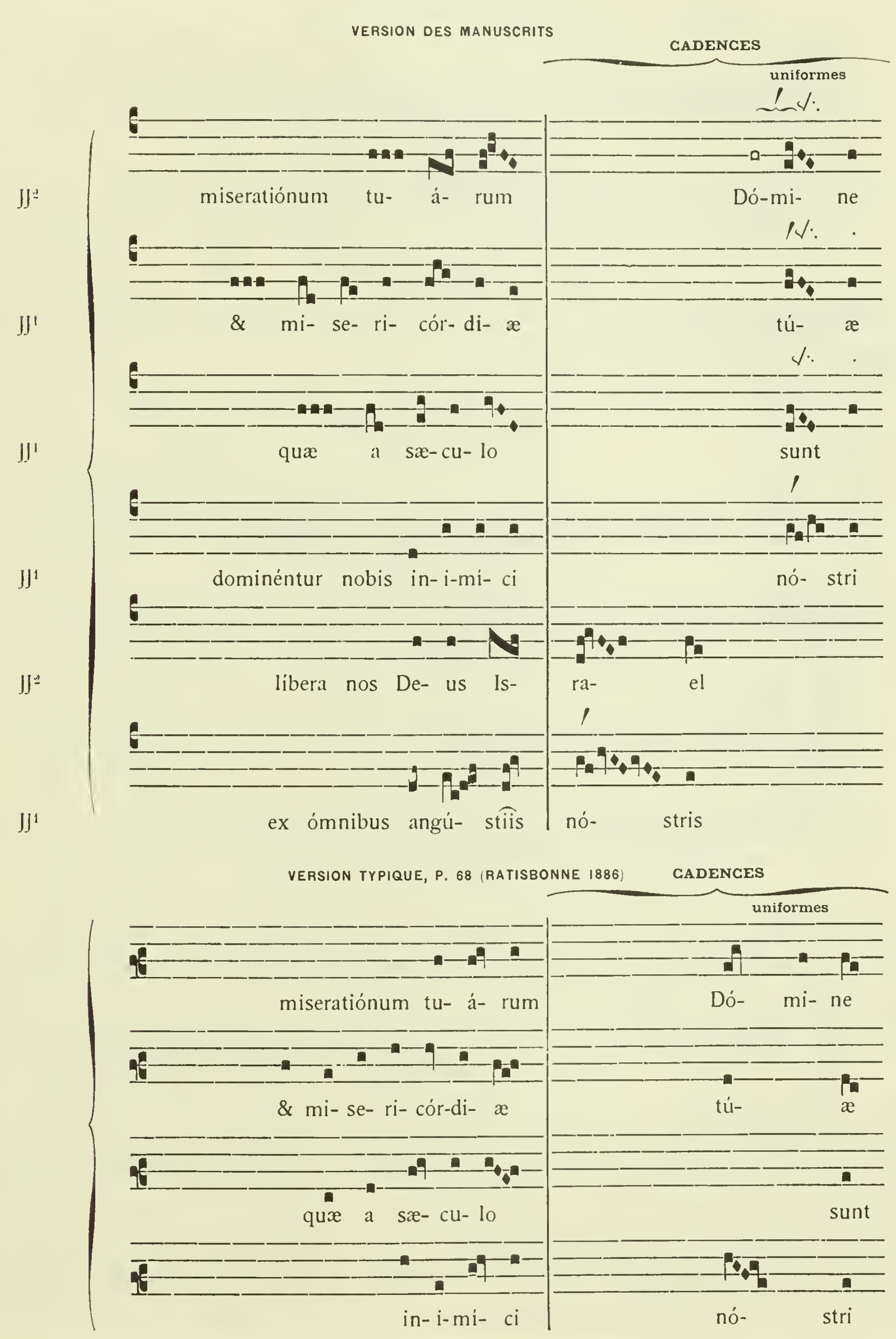
On ne peut laisser passer cette communion sans relever, dans deux des cadences, la coïncidence parfaite du cursus planus & de la mélodie.



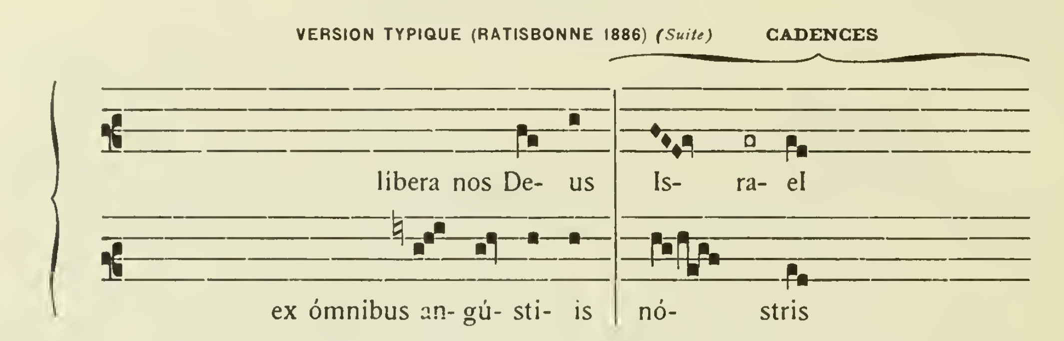
Les maîtres romains avaient mille moyens pour varier les cadences, surtout lorsque des pièces un peu plus longues leur donnaient quelque liberté.

Ainsi dans l'introït *Reminiscere* (feria IV post Dom. I Quadr.), le compositeur emploie trois fois de suite la même formule, dont le rythme plaintif & douloureux exprime avec tant de vérité la profondeur de la misère humaine en même temps que la plus humble confiance dans le Seigneur des miséricordes. Puis, lorsque avec les paroles la prière devient plus suppliante encore, la mélodie s'élève, les cadences changent, elles s'élargissent avec toute la phrase mélodique, jusqu'à la dernière, *angustiis nostris,* qui est la plus développée. Quel musicien oserait blâmer dans la première de ces cadences, *Dómine*, l'emploi de quatre notes sur la pénultième brève ? La musique ne doit-elle pas ici rester la maîtresse, puisqu'elle exprime plus profondément que la parole elle-même le sentiment de la plus émouvante prière ? Qu'importe l'accent ! n'est-il pas assez sauvegardé par la note épenthétique qui lui est attribuée ? Non, dans des productions où le génie chrétien, où la sainteté de l'inspiration se montrent avec tant d'éclat, il n'y a rien à changer : on ne touche pas aux chefs-d'œuvre des Démosthène, des Cicéron, des Bossuet, des Palestrina, des Bach, des Beethoven.

INTROIT *Reminiscere*



INTROIT *Reminiscere*



On retrouve le même genre de cadences & les mêmes répétitions à la fin de la plupart des membres de phrase de l'introït *De ventre*.
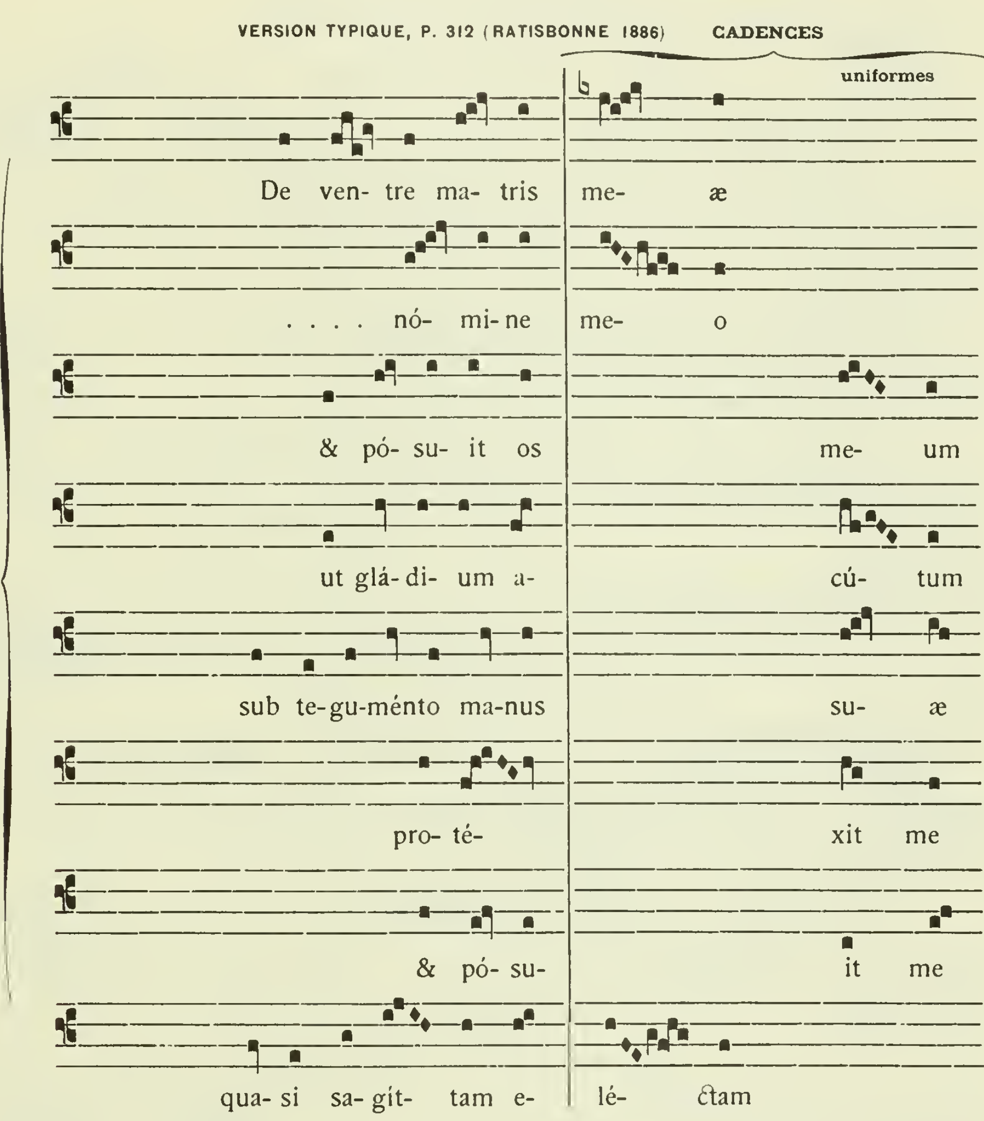
INTROIT *De ventre*

VERSION DES MANUSCRITS — CADENCES uniformes

KK[1]

De ven- tre ma-tris	mé- æ
. . . . nó- mi- ne	mé- o
& pó- su- it os	mé- um
ut glá- di- um a-	cú- tum
sub te- gumén- to ma- nus	sú- æ
pro- té-	xit me
& pó- su-	it me
qua- si sa- git- tam e-	lé- ctam

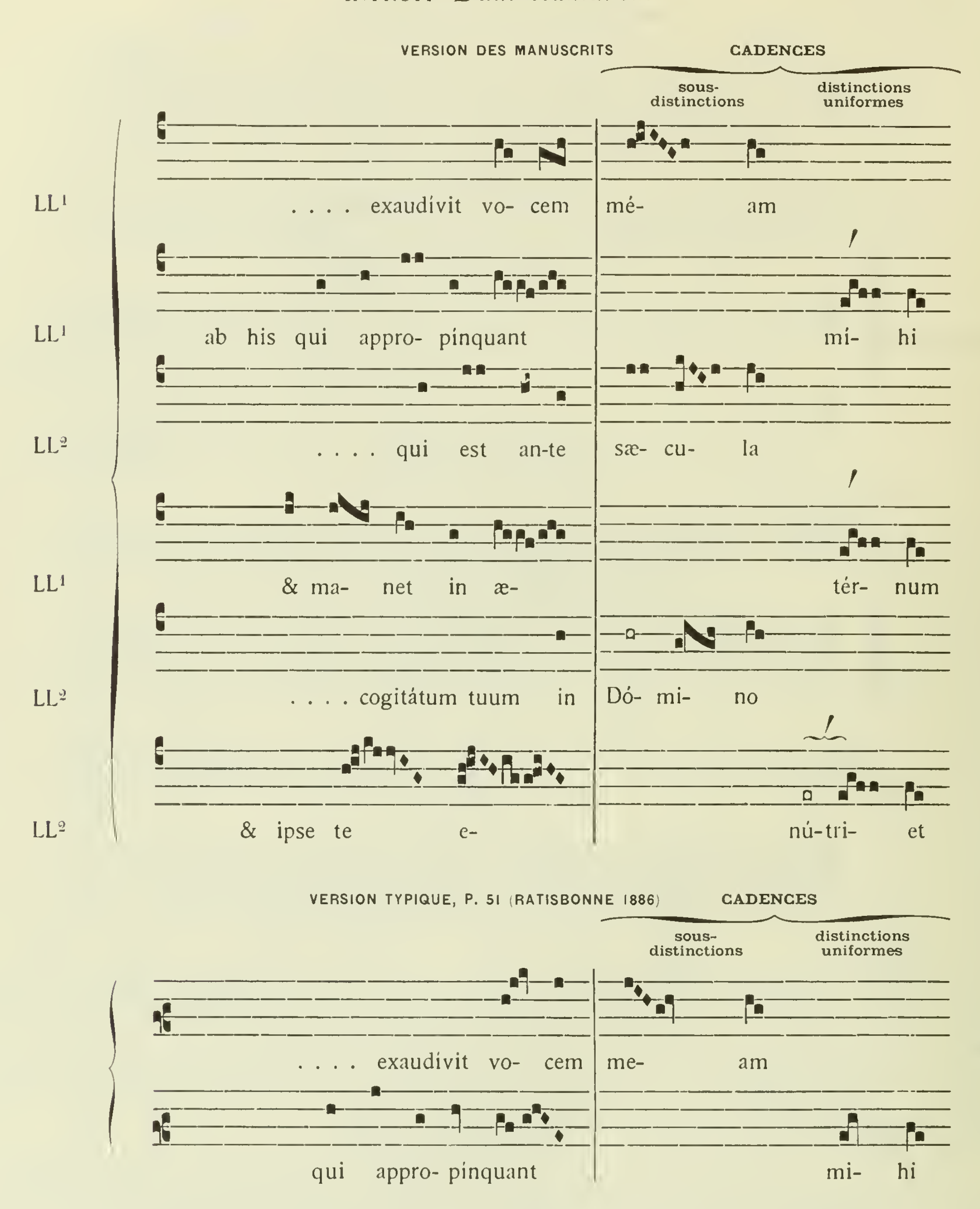
INTROIT *De ventre*



Parfois les mélodistes disposaient la succession des rimes musicales, sinon avec plus d'art, car l'art se manifeste également dans les divers procédés, du moins avec plus de symétrie ; ce qui nous permet de saisir avec plus de facilité & sans crainte aucune d'erreur l'ordre, condition essentielle de la beauté, qui présidait toujours à la composition des cantilènes liturgiques. Rien n'est plus instructif que cette étude.

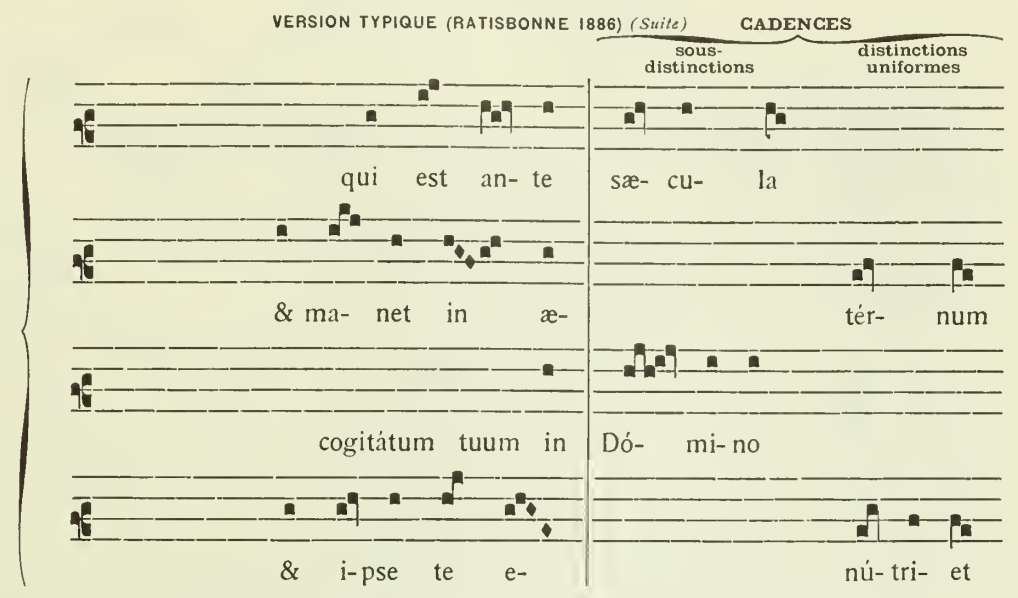
Dans l'introït *Dum clamarem,* toutes les sous-distinctions, membres de phrase impairs, sont terminées par des cadences qui ont bien entre elles quelque ressemblance, mais néanmoins sont différentes. Au contraire les distinctions, membres de phrase pairs, sont marquées par une même clausule musicale trois fois répétée. Pour conserver cette clausule à la dernière distinction, *enútriet,* le compositeur a eu recours à l'épenthèse accentuée. L'entrelacement régulier & certainement voulu de ces rimes sonores ne rappelle-t-il pas les rimes croisées en usage dans la poésie ? Ajoutons encore que pour donner une couleur plus unie à sa composi-

INTROIT *Dum clamarem*



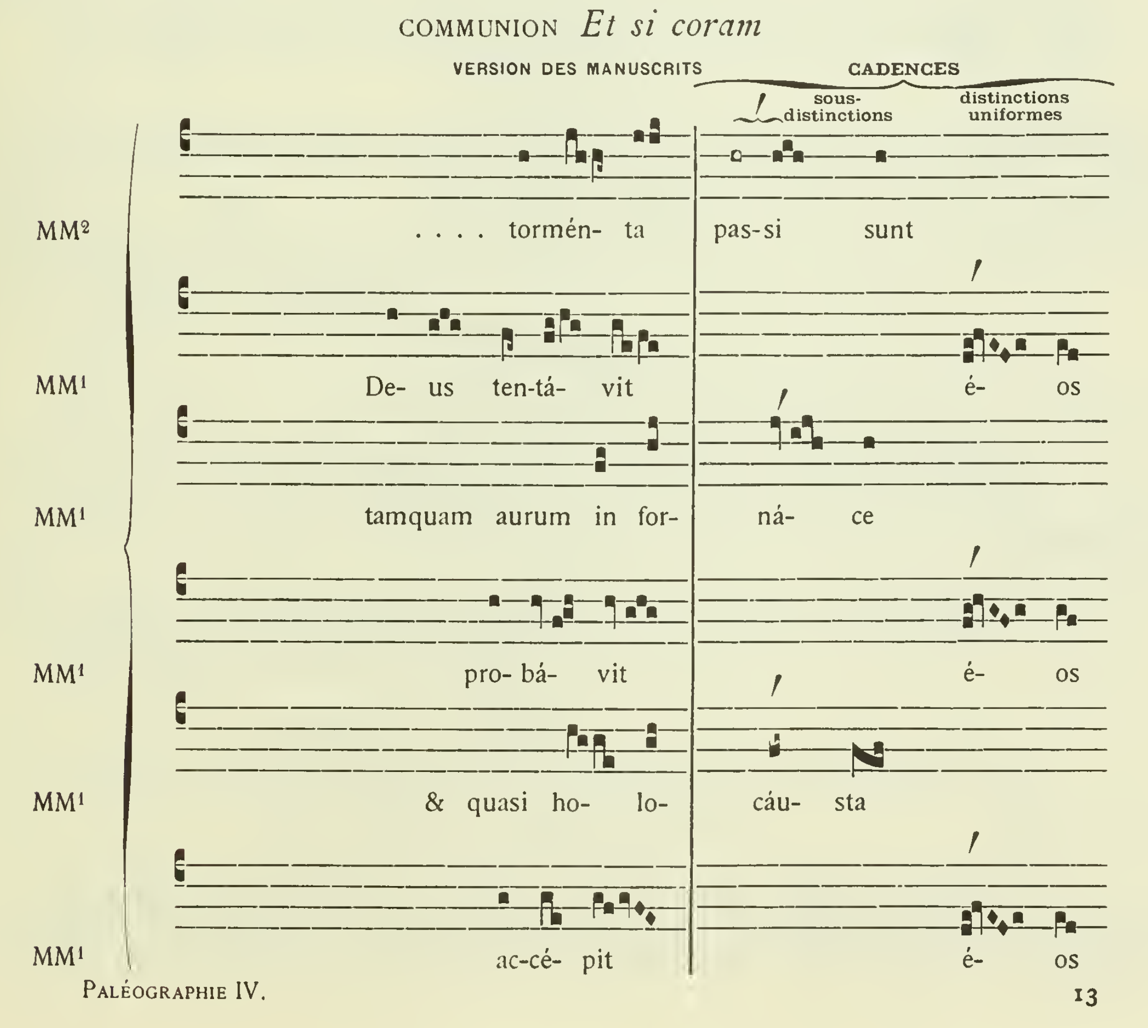
tion, le mélodiste a voulu terminer toutes les phrases par la clivis. C'est par ces moyens simples & naturels qu'autrefois l'Église romaine se mettait à la portée des peuples. Elle voulait que son chant, accessible au sens musical des plus simples fidèles, flattât l'oreille pour prendre le cœur & le porter doucement à la piété. On sait comment elle y réussit sans peine, & quel était l'amour des peuples de toutes races pour les suaves cantilènes de saint Grégoire.

INTROIT *Dum clamarem*

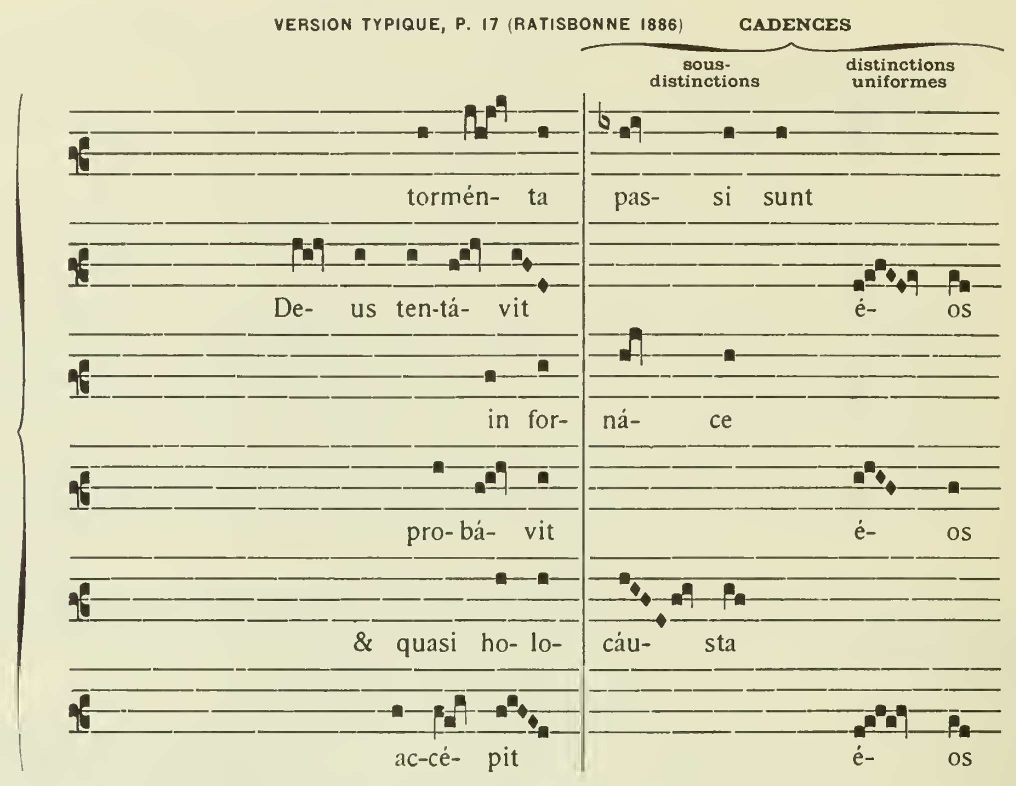


La communion *Et si coram* présente la même symétrie, le même entrelacement de rimes mélodiques croisées.

COMMUNION *Et si coram*

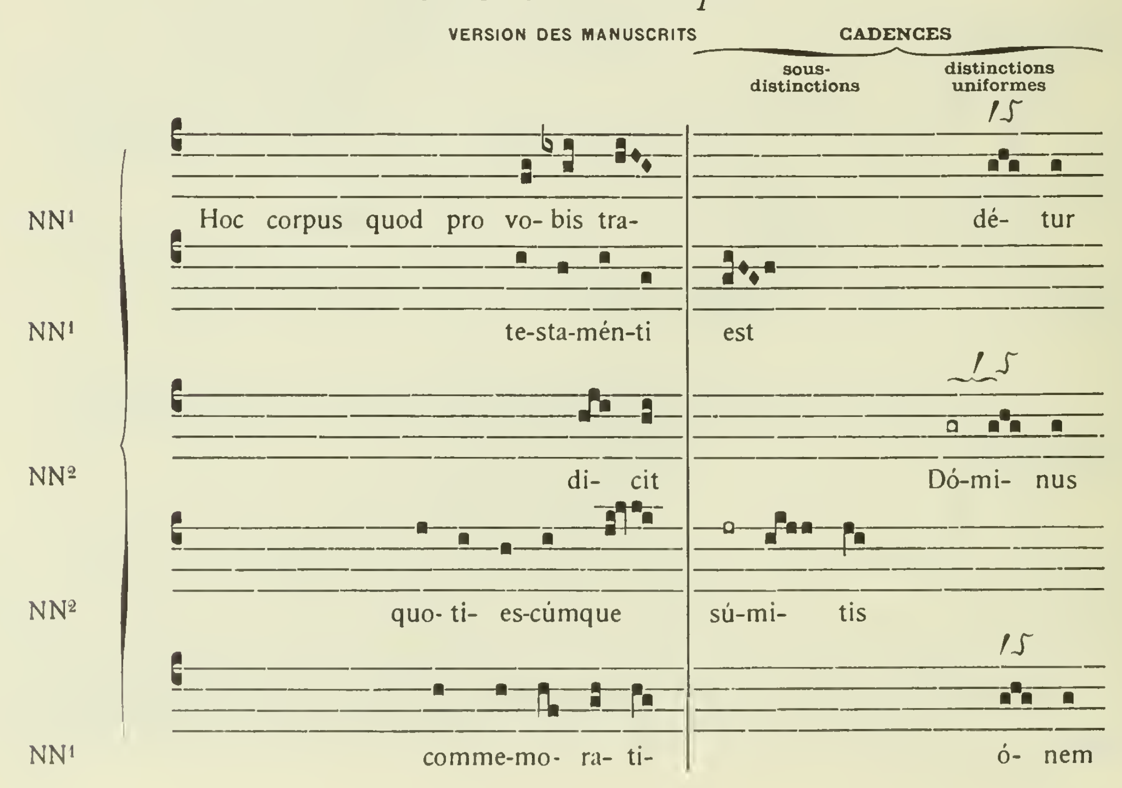


COMMUNION *Et si coram*

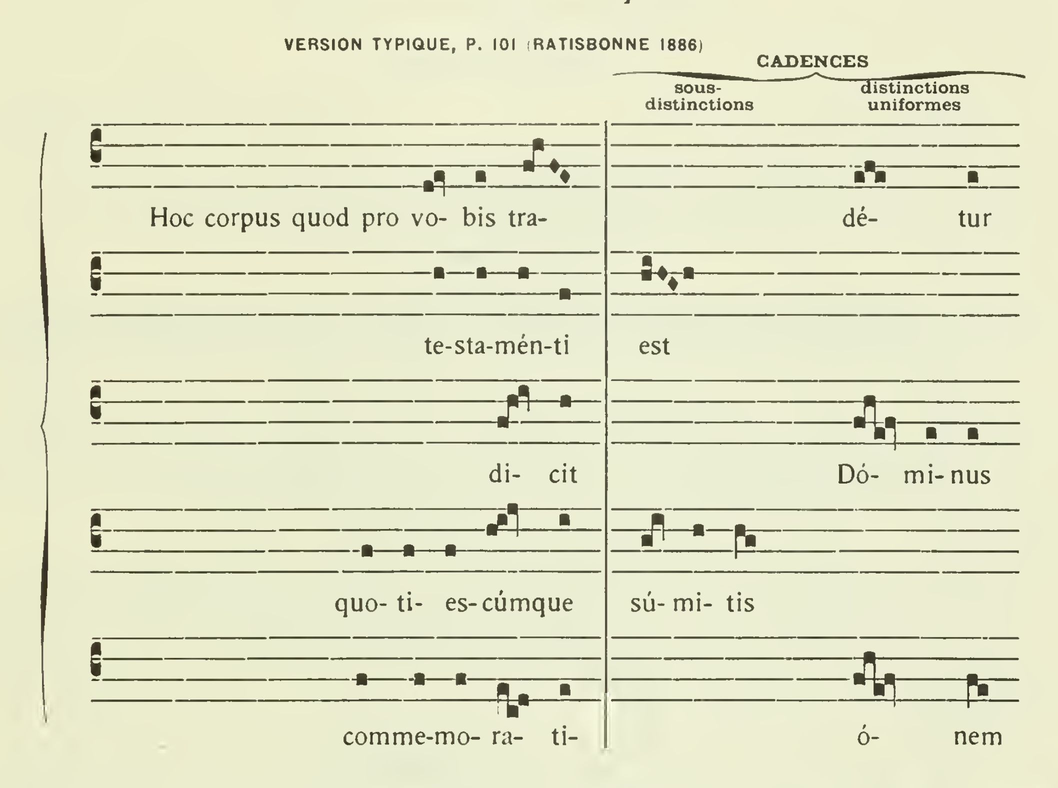


Voici la même ordonnance & le même croisement de rimes dans la communion *Hoc corpus*.

COMMUNION *Hoc corpus*



COMMUNION *Hoc Corpus*
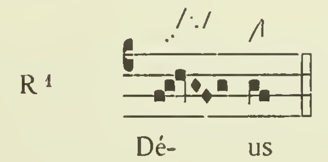


Qui n'admirerait cette splendide inspiration musicale qu'on nomme l'introït *Ne timeas Zacharia* de la Vigile de saint Jean-Baptiste ? D'où vient sa grandeur, sa noblesse ? Sans doute des paroles, mais, en ce qui concerne la musique, elle vient surtout des cadences, de leur symétrie, de l'art admirable avec lequel elles sont préparées & déposées.

Voir Introït *Ne timeas Zacharia*. pp. 100 & 101.

Il y a lieu de dire quelques mots sur l'exécution pratique de ces formules finales, elles prêtent à quelques difficultés lorsqu'elles sont précédées de l'épenthèse accentuée.
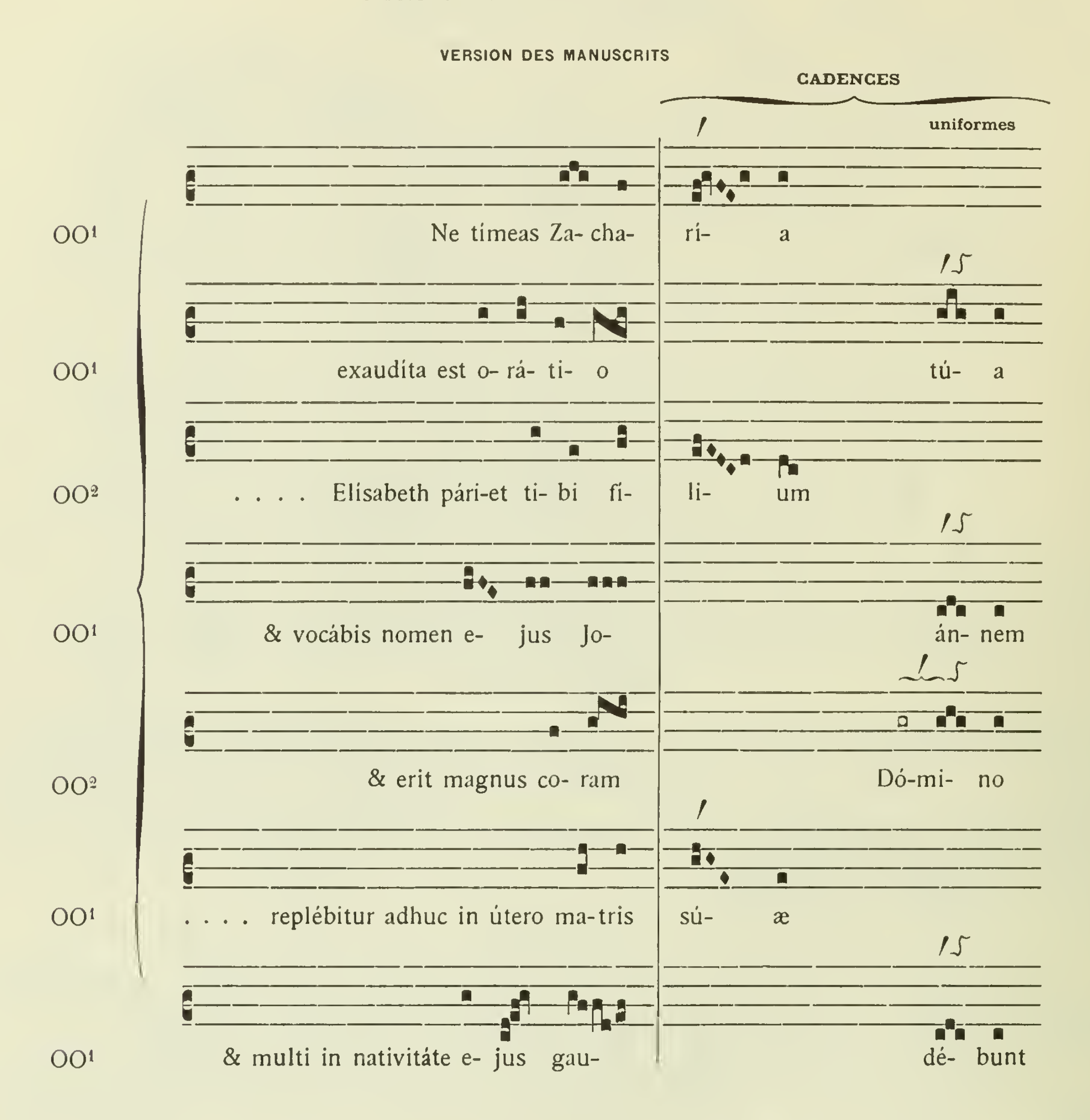
Si la syllabe accentuée correspond au groupe d'accent, rien de plus simple : on suit la règle ordinaire de position. L'accent tonique communique sa force à la note initiale des groupes, qui se développent ensuite & s'exécutent en observant les règles propres à chacun d'eux. Ainsi se chantent les finales N^1, O^1, P^1, Q^1, R^1, S^1, T^1. (Cf. ci-dessus, p. 76.)

La cadence R^1 ne fait point exception à cette règle



En conséquence de son union étroite avec la syllabe accentuée, la note initiale est la plus forte de tout le groupe ; les autres, toutes plus faibles, en sont comme la suite & le dé-

INTROIT *Ne timeas Zacharia*



veloppement. La note supérieure est également dotée d'un *ictus,* mais secondaire, indiqué dans les manuscrits romaniens par l'épisème toujours placé au sommet de la virga. Ce qui, dans le chant grégorien, donne à un son sa valeur d'intensité, ce n'est pas seulement sa place dans l'échelle, c'est, par-dessus tout, sa position par rapport au texte : l'accent avant tout, la récitation avant tout ; on ne saurait trop le répéter. C'est par un oubli trop fréquent de cette règle fondamentale du rythme grégorien que certains auteurs sont tombés, en analysant les mélodies liturgiques, dans des complications inutiles ou même erronées. Au reste, un goût éclairé suffirait seul pour prouver que l'exécution que nous préférons est plus simple, plus naturelle & plus gracieuse que ce riforzando banal & moderne enseigné par ces auteurs. Le procédé de l'épenthèse accentuée n'est-il pas la preuve manifeste que la première

INTROIT *Ne timeas Zacharia*

VERSION TYPIQUE, P. 310 (RATISBONNE 1886)

CADENCES uniformes

Ne timeas Za-cha- rí- a

exaudita est o- rá- ti- o tu- a

. . . . Elísabeth páriet ti- bi fí- li- um

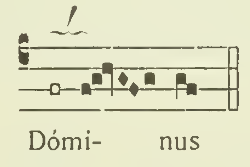
& vocábis nomen e- jus Jo- án- nem

& erit magnus co- ram Dó- mi- no

. . . . replébitur adhuc in útero ma-tris su- æ
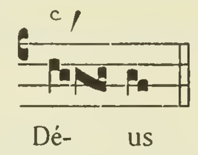
& multi in nativitáte e- jus gau- dé- bunt

note est la plus forte, puisque, dans le cas de cette épenthèse, il y a comme un dédoublement non seulement du son lui-même, mais aussi de la force qui lui était attachée?

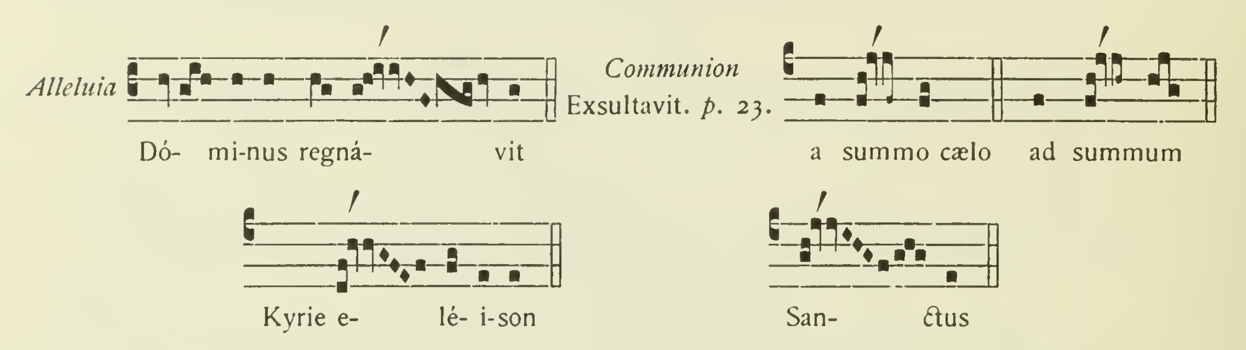


A moins d'indications formelles exprimées dans la structure mélodique ou dans la notation neumatique, le texte doit rester le maître & s'imprimer, pour ainsi dire, dans la matière musicale pour la rythmer & la façonner à son image. Lors donc que la force ou l'ictus syllabique, qui porte régulièrement sur la première note d'un groupe, devra quitter cette note pour se transporter sur l'un des sons suivants, la notation neumatique devra faire connaître

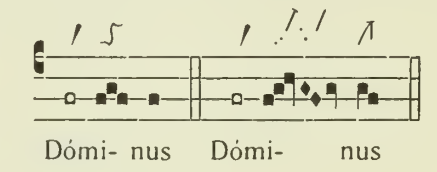
cette dérogation à la règle de position au moyen du pressus, de redoublement de notes, de strophicus ou de signes analogues, c'est ce qui se présente dans la cadence U[1] :



& dans cent exemples tirés du répertoire liturgique.



En dehors de ces exceptions très claires, il faut s'en tenir à la règle. Mais comment chanter lorsqu'il y a épenthèse accentuée?



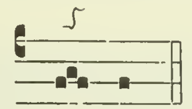
Il importe ici de ne pas se laisser égarer par des préjugés en faveur soit de la musique, soit du texte, & de n'accorder trop ni à l'une ni à l'autre. Il est possible du reste de faire la part qui revient à chacun de ces deux éléments, en analysant avec soin la contexture de la mélodie & en s'aidant des précieuses indications romaniennes.

Tout d'abord l'énergie de l'accent suit la syllabe qui en est affectée, & se reporte avec elle en arrière sur la note épenthétique. Le compositeur en effet, par cela seul qu'il prend soin d'ajouter une note pour cette syllabe, ne manifeste-t-il pas l'intention de lui attribuer l'intensité & l'influence qui conviennent à l'accent? Cette anticipation produit un affaiblissement de la note initiale du groupe qui précédemment portait tout l'effort de l'accent. Mise en contact avec la pénultième faible, cette note initiale devient faible elle-même & s'ajuste ainsi à la valeur de cette syllabe. Mais, aussitôt après ces concessions faites au texte, la mélodie reprend tous ses droits, le rythme musical toutes ses exigences, & les groupes s'exécutent, sous la prépondérance de l'accent épenthétique, dans le même mouvement, avec le même rythme que s'ils étaient unis à une syllabe accentuée.

Nous disons *sous la dépendance de l'accent épenthétique ;* car cet accent ne s'emploie guère que devant des formules relativement courtes, trois à sept ou huit notes environ, qui lui permettent d'étendre sa force & sa prépondérance jusqu'à la fin des groupes.

Quant à l'*immutabilité rythmique,* elle s'appuie sur le rôle que remplissent ces cadences

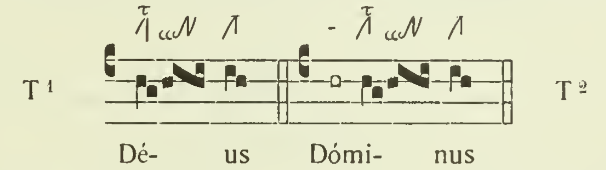
à la fin des phrases : vraies rimes musicales, l'oreille les réclame dans leur intégrité ; elle s'appuie ensuite sur la notation romanienne. En effet, chose très remarquable, la notation de ces formules ne subit aucune modification lorsqu'elles passent de l'état *normal* à l'état *épenthétique*. Dans les deux cas, ce sont mêmes neumes, mêmes lettres, mêmes signes romaniens. Rien ne peut être plus significatif. Ainsi dans la finale



le torculus est toujours long (ʃ), soit qu'il corresponde à une syllabe accentuée, soit qu'il se chante sur une pénultième brève. En définitive, l'unique différence entre les deux cas consiste dans le déplacement de l'accent.

Il n'est donc pas permis, sous prétexte d'assimiler autant que possible la formule à la pénultième brève, d'en couler plus rapidement les notes. En pareil cas, tout l'ajustement possible entre la mélodie & le texte a lieu au moment où la syllabe *mi* est prononcée sur la première note du groupe, plus faiblement que la syllabe accentuée *Dó* (Dóminus). Ajoutons que le meilleur moyen de faire oublier l'anomalie qui existe entre le texte & la mélodie, c'est encore de faire ressortir résolument le rythme musical.
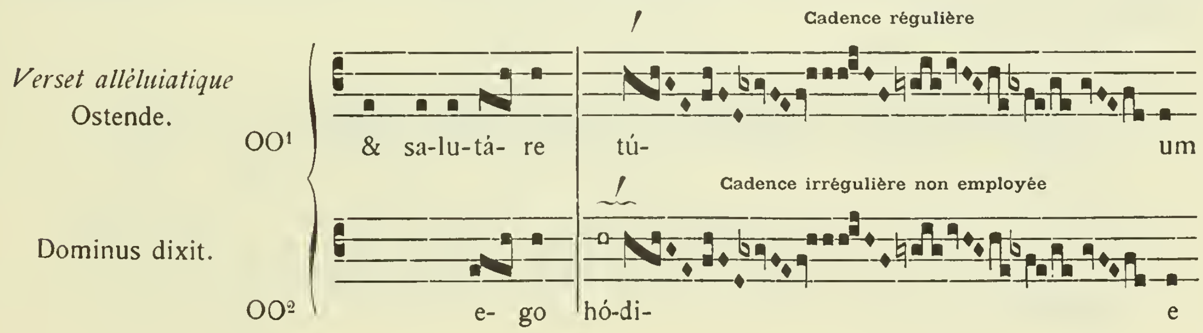
Mêmes règles, même exécution pour les cadences T¹, T². On voit que, dans les deux



circonstances, la première note de la clivis reste longue à cause de la préparation du quilisma.
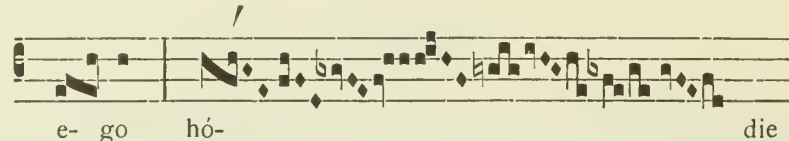
2° Transaction au moyen d'un groupe.

L'anticipation de l'accent, telle que nous venons de l'expliquer, ne s'employait guère que dans les cadences dont le groupe d'accent se composait de deux à six ou huit notes environ. La force dominatrice de l'accent ne pouvait s'étendre davantage ; au delà d'un plus grand nombre de sons, elle s'épuisait. Aussi les maîtres ne se permettaient-ils pas d'adapter, sauf des exceptions extrêmement rares, à un long mélisme d'accent une pénultième brève non accentuée.
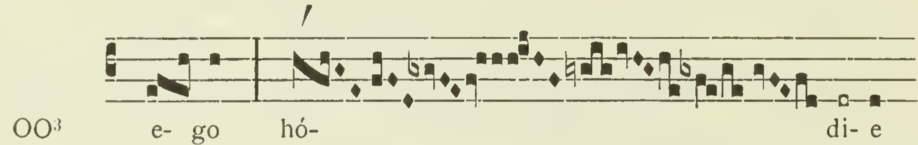


Quand donc se présentait un mot à terminaison dactylique à adapter à un jubilus de douze, vingt ou trente notes, il était nécessaire de recourir à des transactions d'une autre espèce afin de sauvegarder l'accentuation & le rythme.

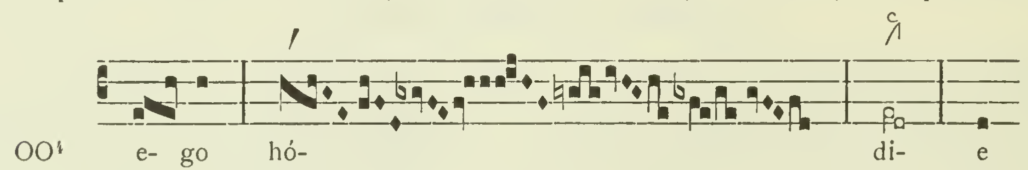
Avant tout, le compositeur, fidèle au principe de la concordance, maintient la syllabe accentuée au mélisme d'accent qui se déroule sans modification jusqu'au moment d'insérer la syllabe pénultième.



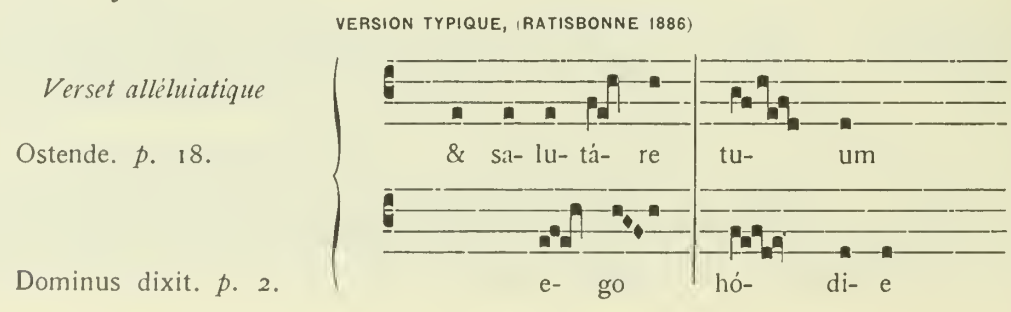
Là, comment va s'y prendre le maître romain? L'épenthèse accentuée lui étant interdite, va-t-il recourir au premier procédé & donner à cette syllabe une seule note? Le moyen est facile, il semble tout simple; la coïncidence entre la musique & le texte serait parfaite, voyez plutôt :



Et cependant il ne l'emploie pas. Cette insertion d'une seule note, permise dans une cadence composée de deux jubilus (cf. ci-dessus, p. 71), il se la défend dans ce genre de clausules, où le mélisme d'accent, après ses évolutions, se repose, non plus sur un second mélisme, mais sur une seule note, & c'est notre cas, ou sur un ou deux groupes très courts. Évidemment la cadence précédente avec son rythme final sautillant lui déplait : sa note épenthétique produit sur lui, comme sur nous, un choc analogue à celui qu'éprouve une personne qui, au bas d'une rampe d'escalier, trouve une marche de plus ou de moins qu'elle ne comptait. Pour éviter ce choc, il accorde deux notes, une clivis, à la pénultième brève.



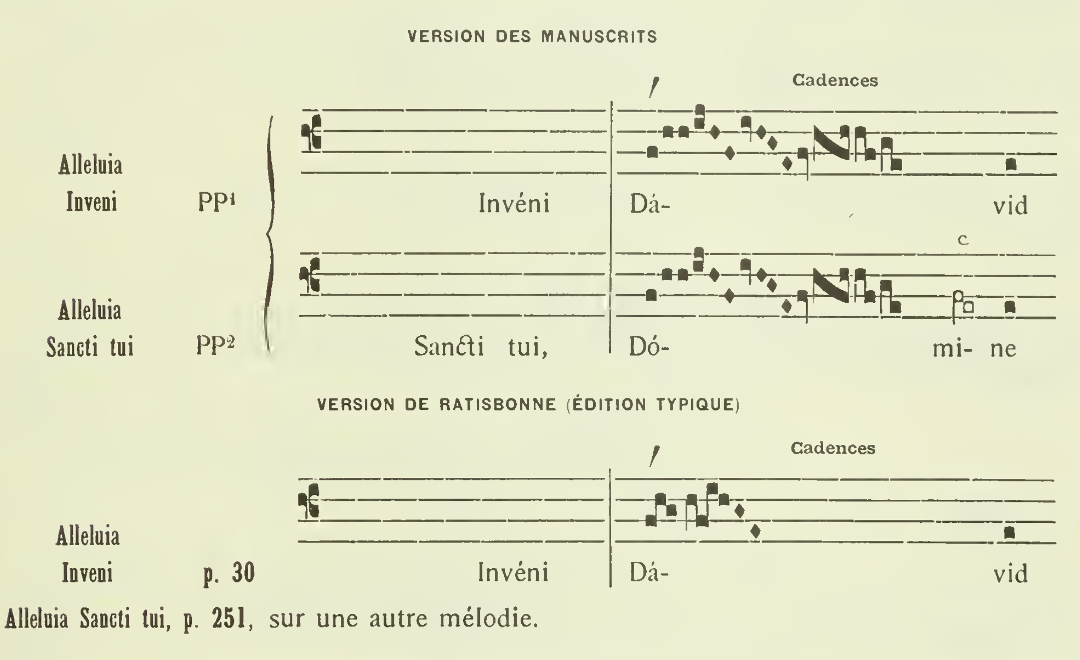
La soudaine & brusque apparition de cette syllabe à la chute de la cadence musicale est ainsi corrigée & adoucie par cette simple adjonction mélodique, heureuse trouvaille d'un artiste; la phrase musicale est ainsi conduite, comme par une pente douce, à la déposition de la dernière syllabe.



Il y avait plusieurs manières d'introduire ce groupe dans la cantilène, elles étaient appropriées à la contexture de chaque clausule.

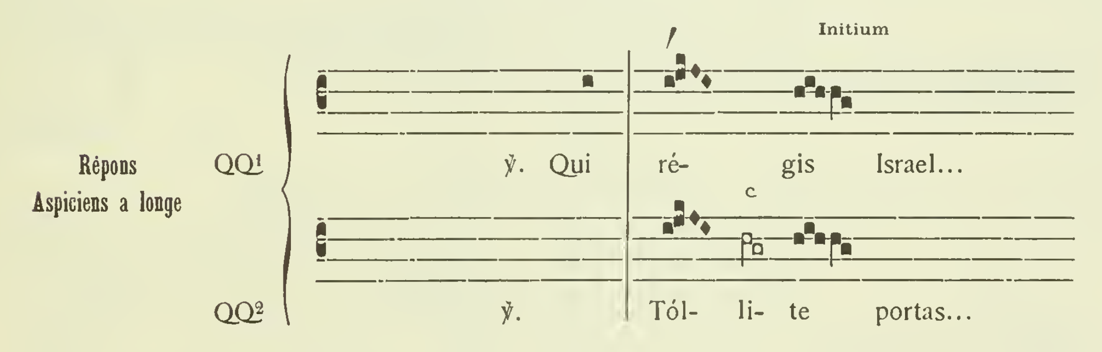
1° *Épenthèse.* — Quelquefois ce groupe est créé de toutes pièces, comme dans l'exemple précédent & dans les suivants.

C'est, par exemple, une clivis presque toujours surmontée du *c* = *celeriter,* dans les manuscrits romaniens.



Alleluia Sancti tui, p. 251, sur une autre mélodie.

VERSION DES MANUSCRITS



Le podatus était très souvent employé comme groupe épenthétique.

VERSION DES MANUSCRITS

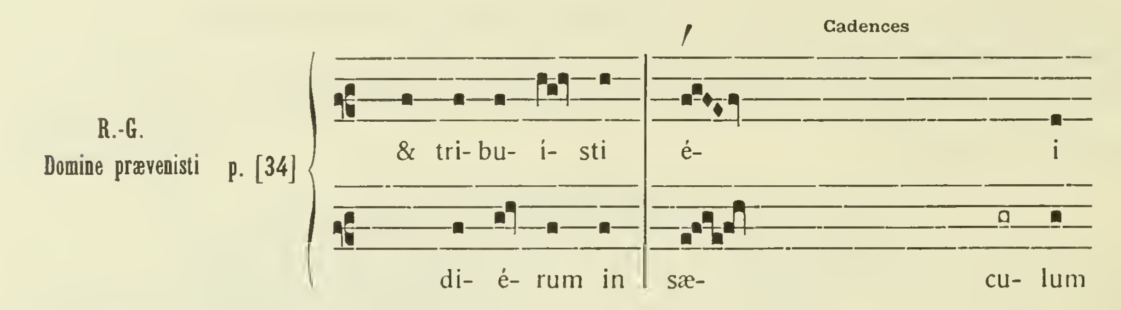
Cadences

R.-G. Domine prævenisti

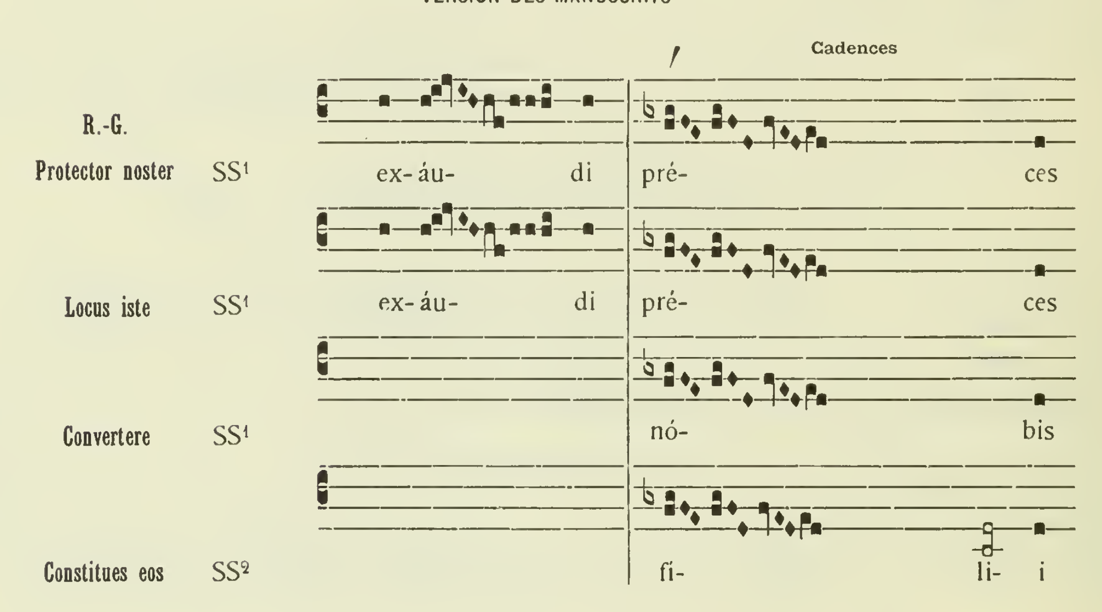
RR1 & tri- bu- i- sti é- i

RR2 di- é- rum in sæ- cu- lum

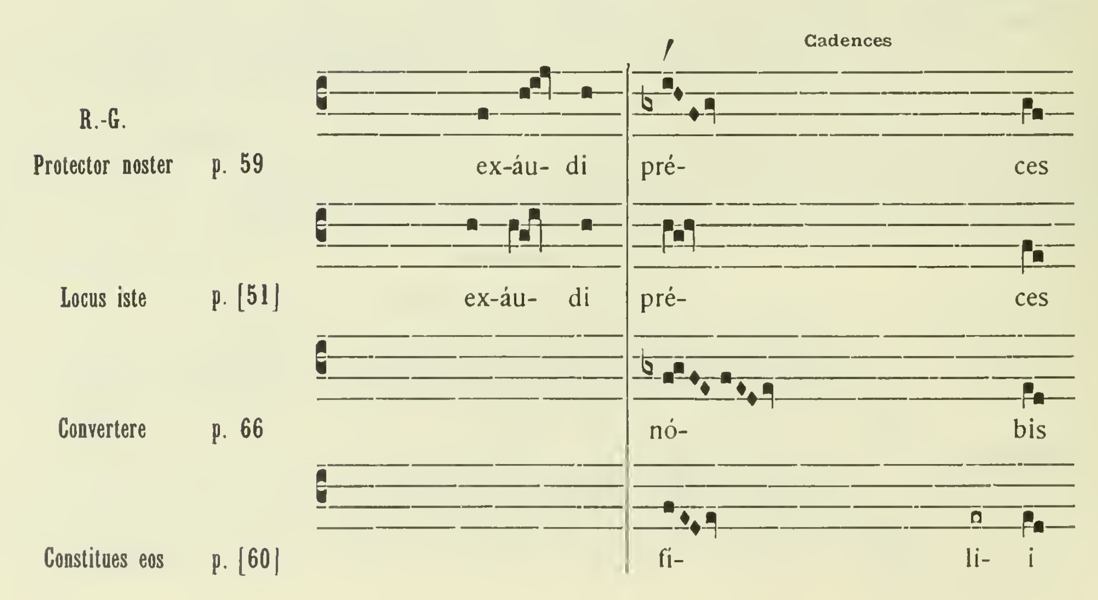
VERSION DE RATISBONNE

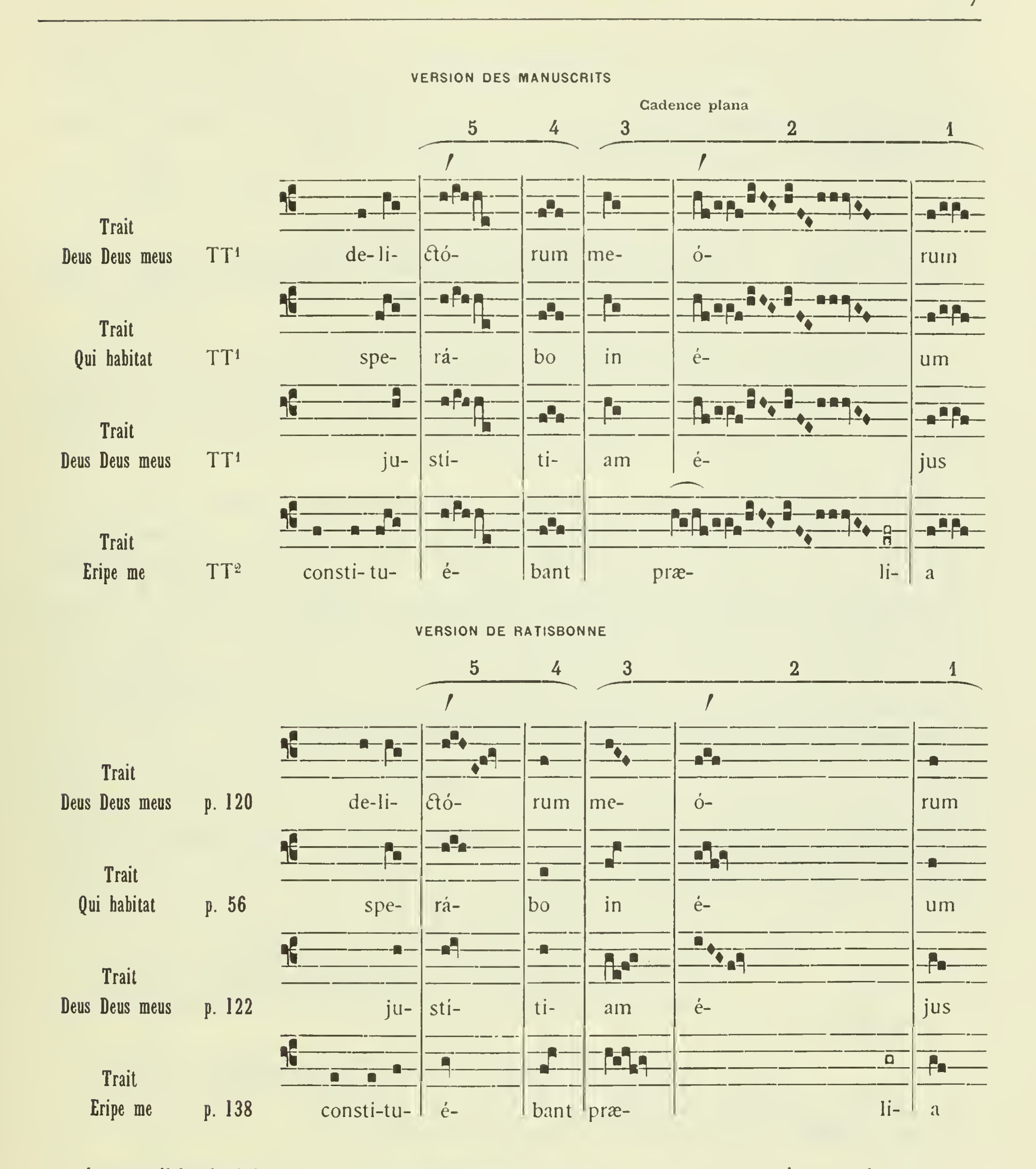


VERSION DES MANUSCRITS



VERSION DE RATISBONNE





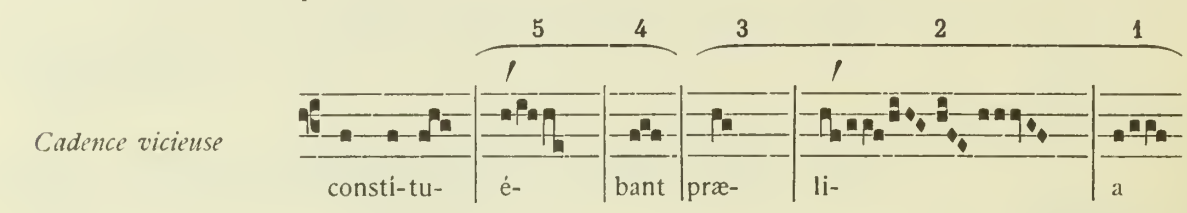
Impossible de laisser passer cette cadence musicale sans nous y arrêter un instant.

On remarquera que les deux premières chutes syllabiques sont des cursus planus, *deli-ctórum meórum, spe-rábo in éum,* & que la cadence musicale a été évidemment modelée sur ce type littéraire.

Le troisième texte, *ju-stítiam éjus,* s'adapte sans difficulté à cette même clausule ; car les accents toniques coïncident exactement avec les neumes d'accent ; l'accord entre le texte & la musique est très suffisant.

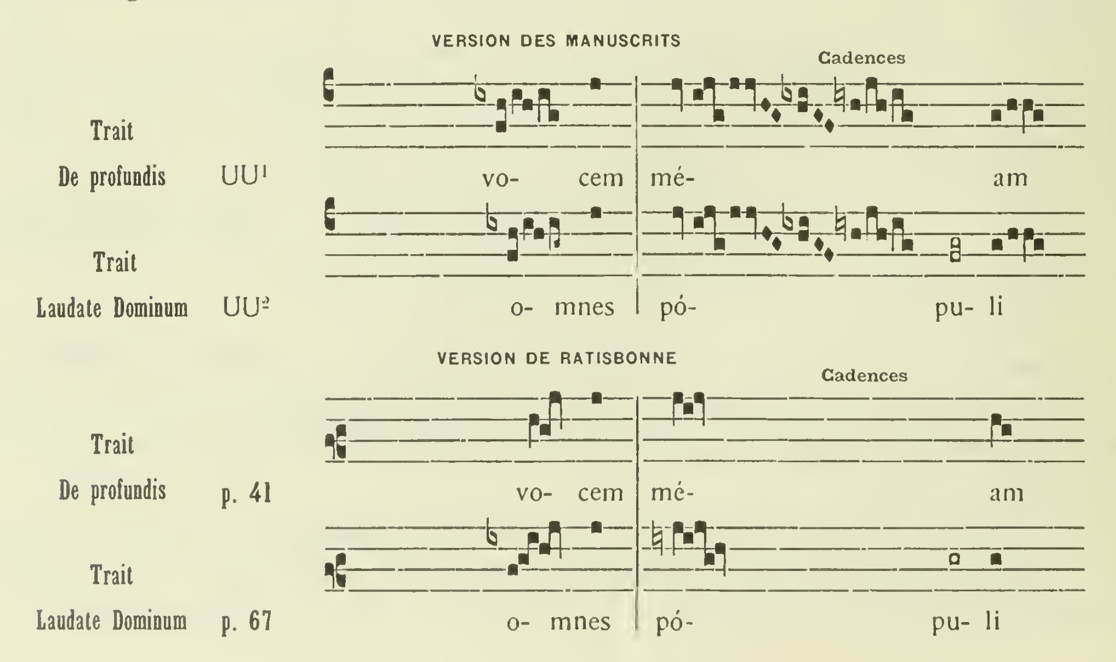
Pourquoi le compositeur n'a-t-il pas agi de même au quatrième texte, *constitu-ébant prælia?* pourquoi n'a-t-il pas adapté *les cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes?*

Parce que l'observation internpestive de cette règle aurait attribué un mélisme d'accent de dix-huit notes à une pénultième brève.



Afin d'éviter cette adaptation, le maître, au moyen d'une synérèse, relie la clivis de la colone *3* au jubilus d'accent, qui conserve la syllabe accentuée; puis, arrivé à la pénultième brève (Ex. TT²), il lui donne un léger podatus, qui conduit sans secousse à la déposition de la dernière syllabe.

Oh! nous ne l'ignorons pas : le répertoire grégorien contient quelques mélismes assez longs, une vingtaine peut-être, sur des pénultièmes non accentuées; mais ces faits rares n'infirment en rien les règles de composition grégorienne que nous essayons de reconstituer; car ces règles sont basées sur des centaines de faits bien constatés & analogues à ceux que nous exposons en ce moment. D'ailleurs, ces faits qui nous apparaissent comme des exceptions n'en étaient pas pour les musiciens & les grammairiens des siècles où prirent naissance nos cantilènes latines; car il ne faut pas l'oublier, les lois de l'accentuation ont subi des variations & des modifications, dont il est nécessaire de tenir compte pour apprécier avec équité l'œuvre des maîtres romains. En outre, la prononciation pratique s'écartait souvent des règles classiques consignées dans les livres; or, le chant grégorien est un miroir fidèle où se reflète clairement l'état de la langue latine & de sa prononciation à Rome pendant les premiers siècles de l'Église. Mais reprenons la série de nos exemples.



VERSION DES MANUSCRITS

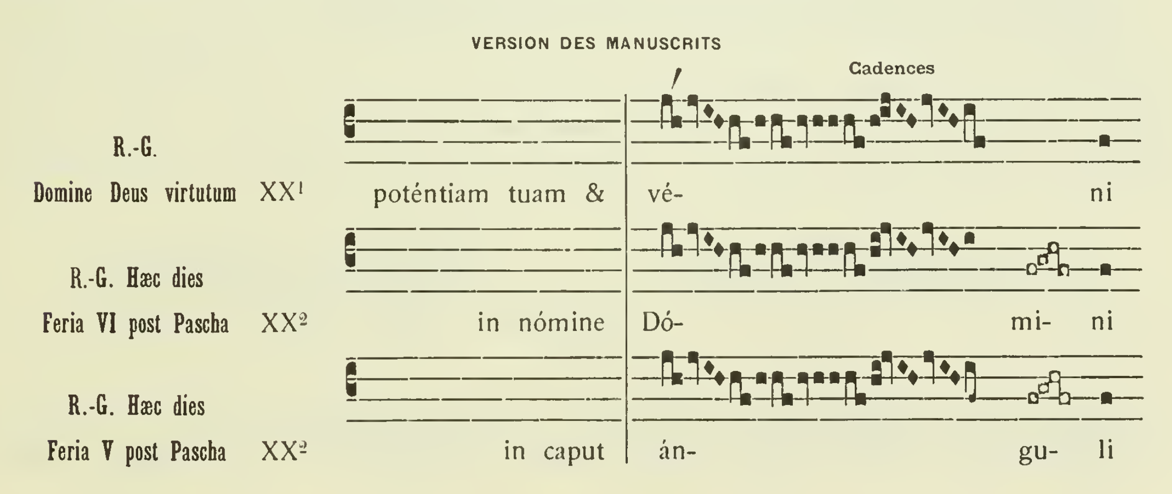
			Cadences		
Trait Audi filia	VV[1]	fí- li- æ	ré-		gum
Trait Deus Deus meus	VV[1]	lo-cú- ti sunt	lá-		biis (elision)
	VV[2]	oppró-bri- um	hó-	mi-	num

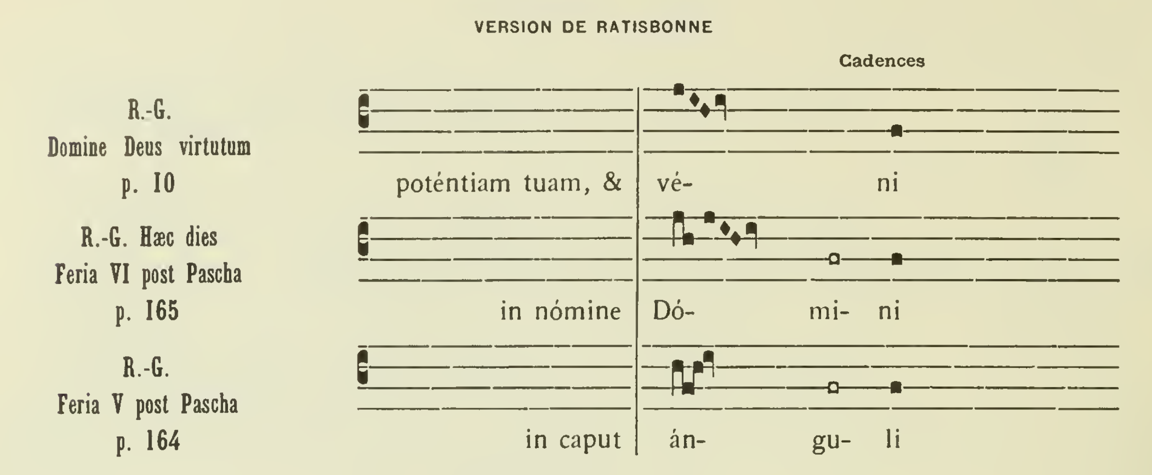
VERSION DE RATISBONNE

		Cadences		
Trait Audi filia p. [42]	fí- li- æ	ré-		gum
Trait Deus Deus meus p. 120	lo- cú- ti sunt	lá-	bi-	is
	oppró- bri- um	hó-	mi-	num

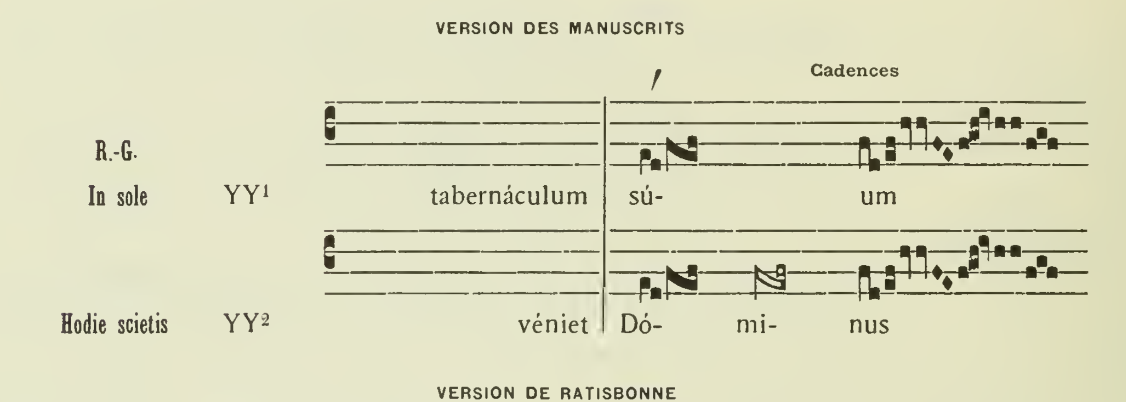
Une brève observation sur l'avant-dernier exemple, *locúti sunt lábiis,* version des manuscrits. Mis en demeure d'insérer dans cette cadence la pénultième brève de *lábiis,* le compositeur tourne ou plutôt supprime la difficulté en faisant usage de l'élision. (Cf. *Paléog. mus.*, t. III, p. 72, ou encore, *Der Einfluss des tonischen Accentes,* p. 64.)

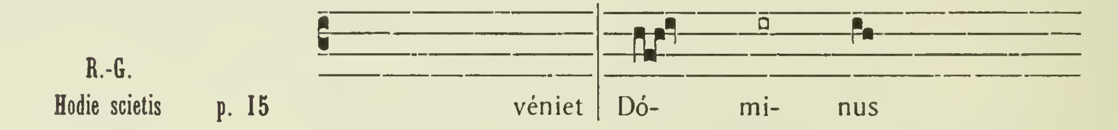
On reconnaîtra dans le groupe épenthétique de la clausule suivante l'un des gracieux mélismes que nous avons étudiés plus haut. (p. 76, cadence P.)



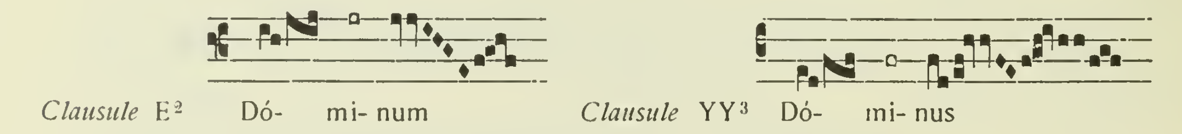


Voici maintenant un porrectus épenthétique :
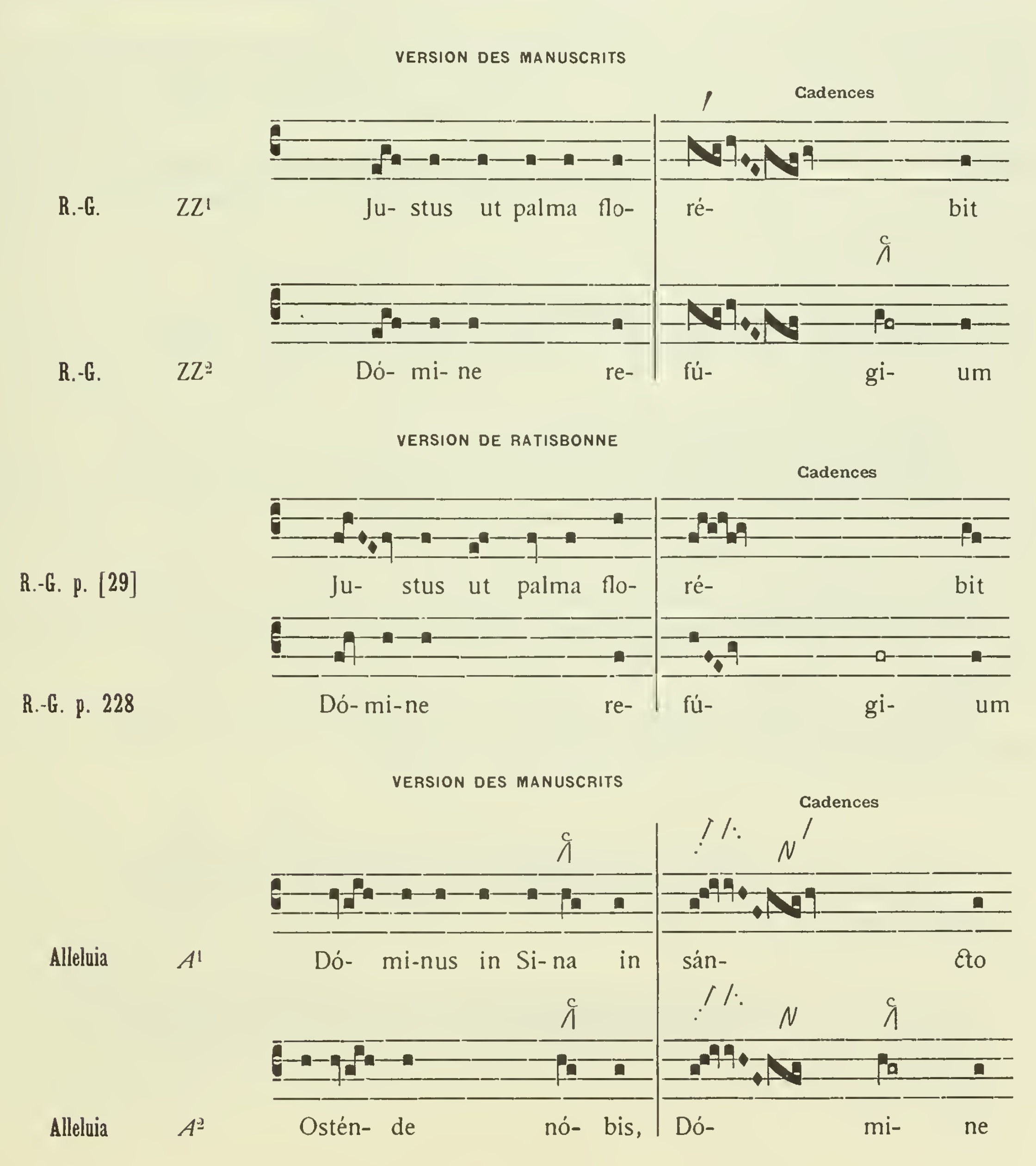




Il y a lieu de remarquer ici que, contrairement aux terminaisons de cette série, la dernière syllabe est ornée d'un mélisme final assez long. Cette cadence pourrait donc être rangée avec celles dont nous avons parlé ci-dessus (Tableau, p. 72-73), & qui admettent, entre le mélisme d'accent & celui de la dernière syllabe, l'intercalation d'une note unique pour la pénultième brève. On devra rapprocher l'exemple YY², avec son groupe de trois notes sur

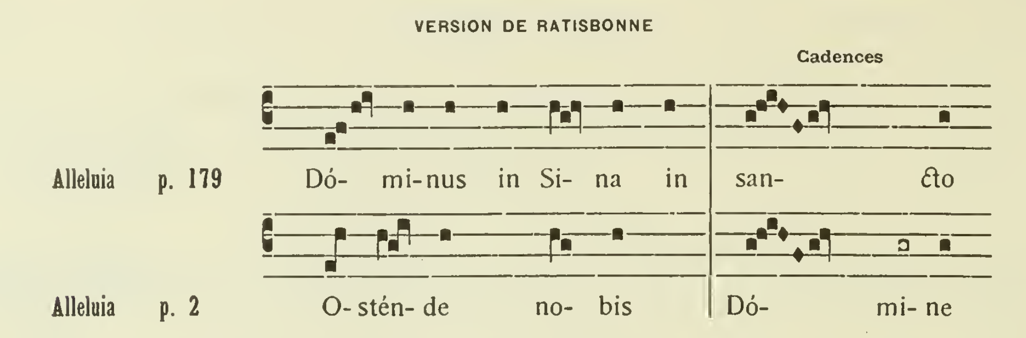


la pénultième, de la clausule analogue E² qui, elle, n'a qu'une seule note. Aux règles exposées ici, il y a donc des exceptions : en effet, dans certains cas, la liberté la plus complète

était laissée au mélodiste ; selon son goût, il pouvait se servir d'un procédé de son choix. Si le compositeur n'avait employé qu'une seule note dans la cadence qui nous occupe, (cf. clausule YY³ au bas de la page précédente), il n'y aurait pas à le blâmer ; mais, entraîné sans doute par le rythme ternaire du porrectus de la syllabe *Dó,* il a préféré la répétition de ce groupe sur la syllabe brève, &, sans contredit, cette version est beaucoup plus mélodieuse.
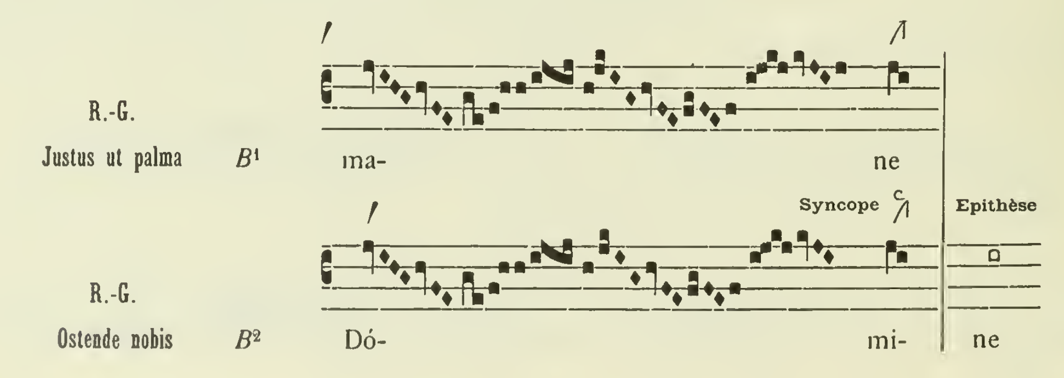
2° *Diérèse et épenthèse.* — D'autres fois, pour former le groupe épenthétique destiné à la pénultième syllabe, il est besoin d'une double opération : le mélisme d'accent détache sa dernière note (*diérèse*) ; puis à cette note vient s'en s'ajouter une seconde (*épenthèse de liaison*), d'où naît une clivis sur laquelle glisse légèrement la syllabe survenante. Les manuscrits romaniens, comme dans le cas précédent, surmontent cette clivis du *c* = *celeriter*. Le caractère fugitif de cette formule est ainsi fort bien indiqué.





Il est impossible de ne pas attirer l'attention du lecteur sur la clivis légère (/̂) qui correspond à la dernière syllabe de *Sina* & à la première de *nobis*. Lorsque, pour la première fois, il y a bien des années, nous avons rencontré ce dernier fait *nobis*, nous avons cru d'abord à une erreur de copiste ; l'étude de la clivis longue & forte (/̂ ou /̂) nous avait montré la coïncidence presque toujours constante de ce groupe avec la syllabe accentuée, comment une clivis légère pouvait-elle se rencontrer sur un accent ? L'uniformité parfaite des manuscrits romaniens ne nous permit pas longtemps de nous arrêter à cette supposition, & bientôt la découverte de la règle que nous avons formulée, page 22 du présent volume, vint nous donner l'explication de cette exception, règle d'un caractère tout musical & par conséquent d'une autorité supérieure à celle de l'accent tonique. Voici cette règle : « Les pressus & les effets mélodiques analogues, notes redoublées, bivirga, distropha, &c., ont le pouvoir de rendre plus légères & plus coulantes les notes qui les précèdent. » On voit ici l'application de cette loi. Le pressus, qui coïncide avec la syllabe Dó de *Dóminus,* domine toute cette phrase musicale ; il en est l'accent mélodique principal, il en est le centre. Les notes qui le précèdent le préparent ; celles qui le suivent en découlent. Son attraction est si puissante qu'elle se fait ressentir jusqu'à la troisième syllabe en arrière sur la clivis de *nóbis*; elle ne permet pas de donner à cette syllabe accentuée toute la force & l'ampleur qu'en d'autres circonstances on devrait lui accorder. Ainsi s'explique le *celeriter* sur cette clivis. Preuve, entre mille, des ressources incomparables que nous offrent pour l'intelligence du phrasé musical grégorien ces petites lettres romaniennes si négligées jusqu'à nos jours.

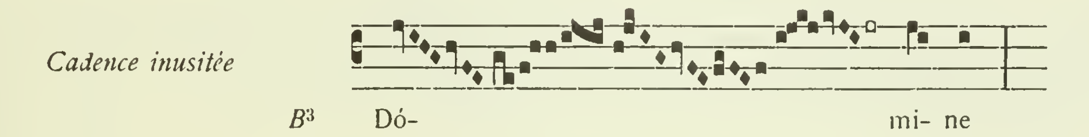
3° *Syncope et épithèse.* — Autre procédé ; car le compositeur ne se trouve jamais à court devant les difficultés ; il varie ses industries selon les cas.



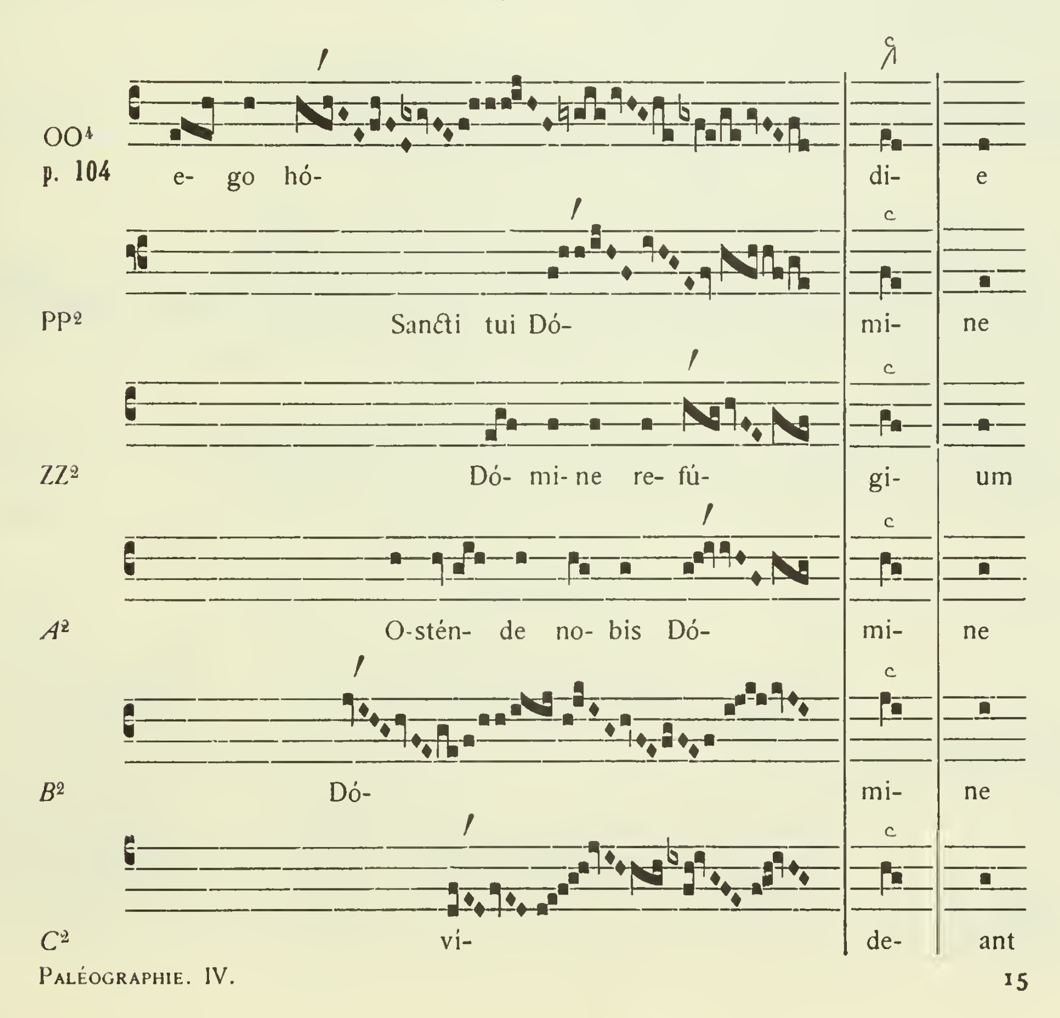
Trois faits à relever dans la cadence B^2 (*Dómine*) : *la syncope* de la note *mi* qui précède immédiatement, dans la cadence B^1, la clivis finale ; — *la transformation* de la clivis : longue (/̄) dans B^1, parce qu'elle est finale, elle devient brève, légère ᶜ/ dans B^2, à cause de son contact avec la pénultième brève ; — enfin l'*addition* d'une note épithétique pour la dernière syllabe.

Arrêtons-nous un instant sur la syncope & cherchons-en la raison.

Pourquoi, dans B^2, le compositeur a-t-il supprimé le *mi ?* est-ce que la mélodie n'aurait pas été aussi coulante avec cette note ?



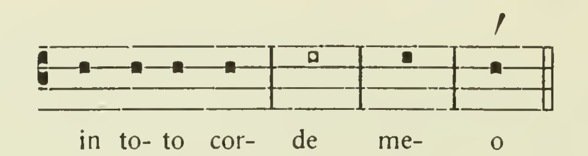
N'est-ce pas le cas d'employer l'unisson si fréquent dans le chant grégorien & si agréable lorsqu'il s'agit de passer d'une syllabe à une autre ? Non ; car si on rapproche en un seul tableau les six exemples OO^4, PP^2, ZZ^2, A^2, B^2, C^2, il est remarquable que dans ces finales la transition du mélisme à la syllabe pénultième se fait toujours non à l'unisson, mais à l'intervalle ascendant de seconde majeure ou mineure.
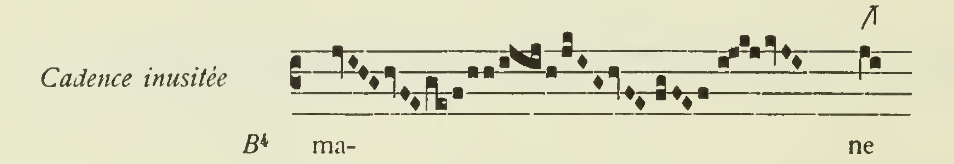


Des faits analogues ne sont pas rares dans nos cantilènes ; ils prouvent qu'il y a dans cette ordonnance mélodique une règle très délicate de composition, dont la suppression de la note *mi* (cadence B^2) est une évidente application.

La raison de cette règle pourrait bien être la suivante, & c'est la comparaison entre les deux cadences B^1 & B^2 qui nous la suggère.

Dans B^1, la dernière note (*mi*) du mélisme d'accent sert de transition à la clivis suivante ; elle la prépare & fait sonner d'avance sa première note. Sa position à la fin de la phrase rend cette clivis importante ; sa première note toujours surmontée de l'épisème ⁄̄ romanien est longue, elle commence le repos final, il y a lieu de la signaler à l'oreille avant son émission. C'est de la même manière à peu près que, dans la psalmodie antique, on annonçait la note accentuée en la faisant discrètement résonner sur la syllabe précédente :

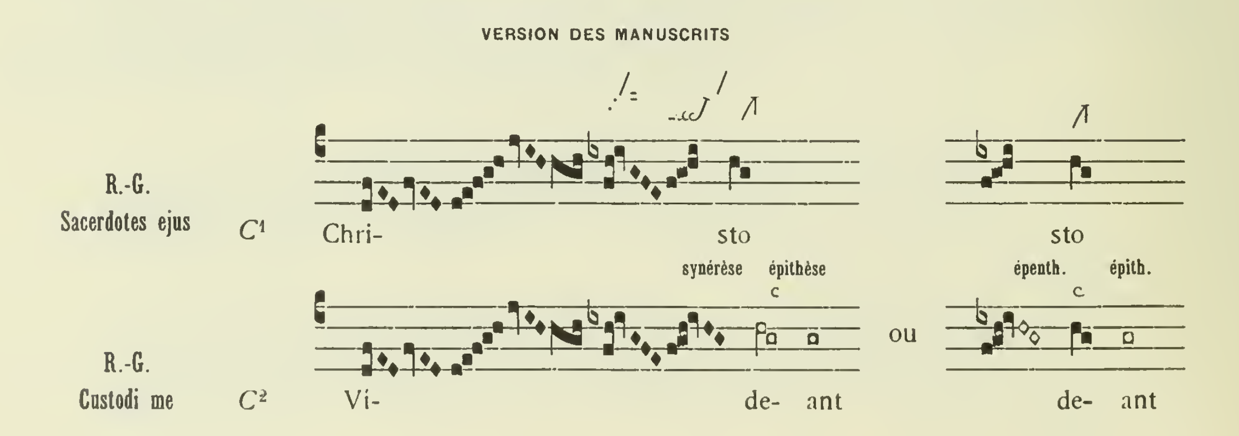


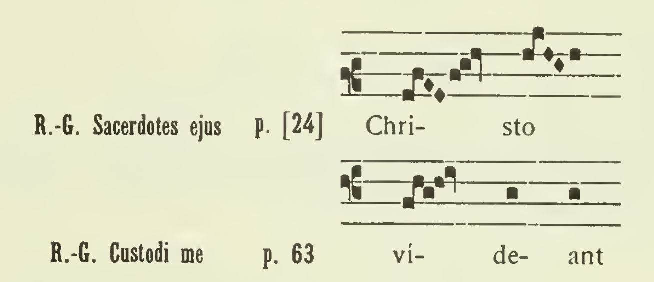
(Cf. *Paléog. mus.*, t. III, p. 16 & 22.) En supprimant cette note de préparation & de liaison, on en sentira encore mieux la nécessité :



Elle est de trop au contraire, s'il s'agit de passer à cette même clivis, devenue fugitive & légère par son alliance avec la pénultième brève : il serait maladroit d'attirer l'attention sur la première note en la préparant; si douce, si faible qu'on la chante, elle gêne, elle est superflue. (Cf. B^2.)

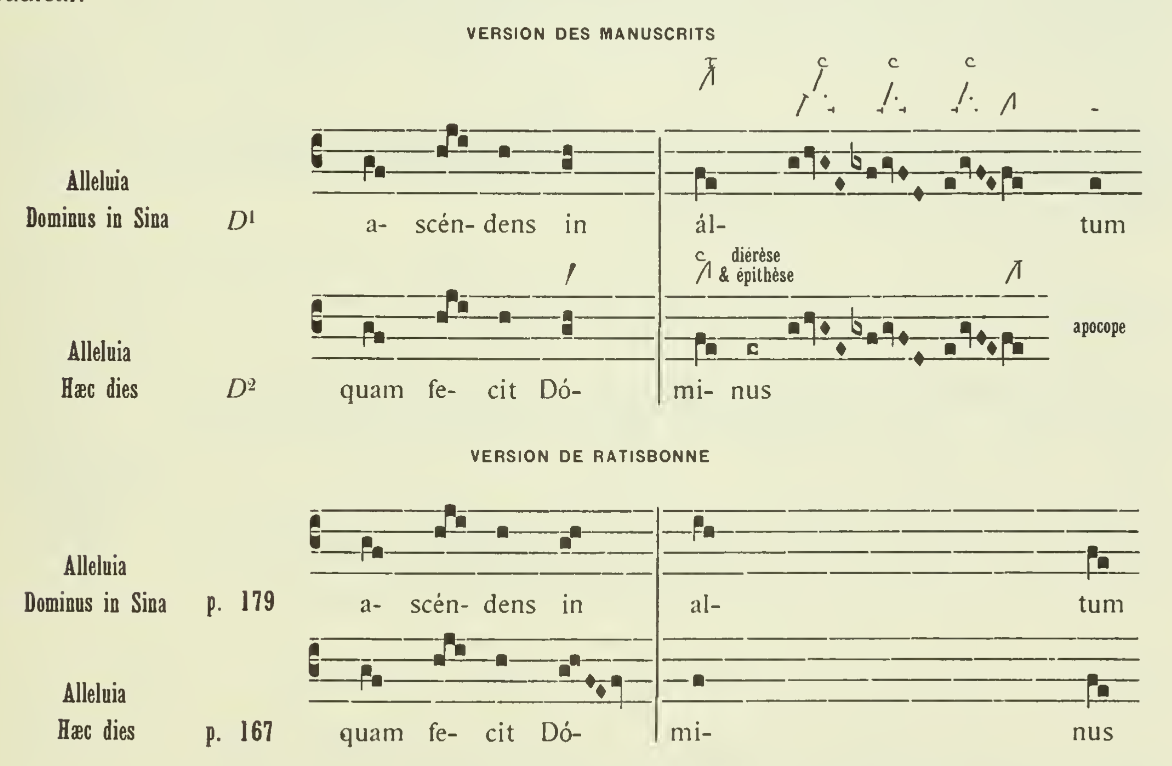
4° *Synérèse et épithèse.* — Les modifications apportées à la cadence C^1 par l'insertion de la syllabe brève, cadence C^2, peuvent s'analyser de deux manières :





Les trois dernières notes du mot *Christo* (*si♭, la, sol*) se contractent en un seul climacus dans la cadence C^2, & les deux dernières syllabes sont chantées sur une clivis & un punctum épithétiques. — Autre analyse : le climacus est formé par deux notes épenthétiques ; la clivis, maintenue, est attribuée à la syllabe brève qui, à ce contact, devient faible ; enfin une note épithétique termine la phrase.

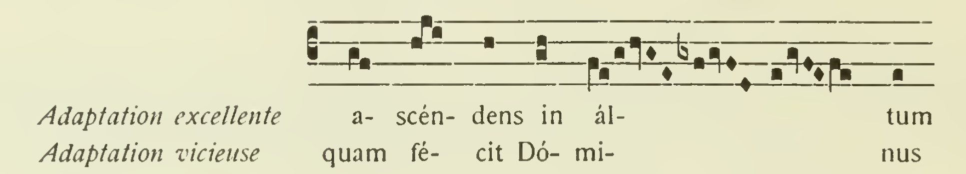
5° *Diérèse, épenthèse euphonique et apocope.* — Voici un autre procédé, encore plus radical.



Les modifications apportées à la mélodie-type dans le second de ces exemples sont tellement instructives, & prouvent avec tant de clarté que les maîtres romains prenaient un soin très grand d'éviter les vocalises trop longues sur les pénultièmes brèves, que nous cédons encore à la tentation de nous arrêter à l'analyse de ces modifications.

La cadence de cette mélodie est bien certainement calquée sur un mot paroxyton, *altum ;* elle revient huit fois dans l'ancien répertoire grégorien : six fois, elle est chantée sur

des mots comme *altum,* une fois sur *es tu,* ce qui pratiquement revient au même, & une fois seulement sur *Dóminus.* Si le compositeur grégorien n'avait aucun souci des pénultièmes brèves, s'il ignorait l'accentuation, ou bien encore, s'il n'était qu'un vulgaire ajusteur de textes à des formules toutes faites, qu'un imprimeur faisant inconsciemment rouler sa machine, il lui était bien facile ici de fixer son cliché musical sur la matière syllabique, puisque les segments, *ascéndens in áltum* & *quam fécit Dóminus*, ont exactement le même nombre de syllabes. Le résultat eut été celui-ci :

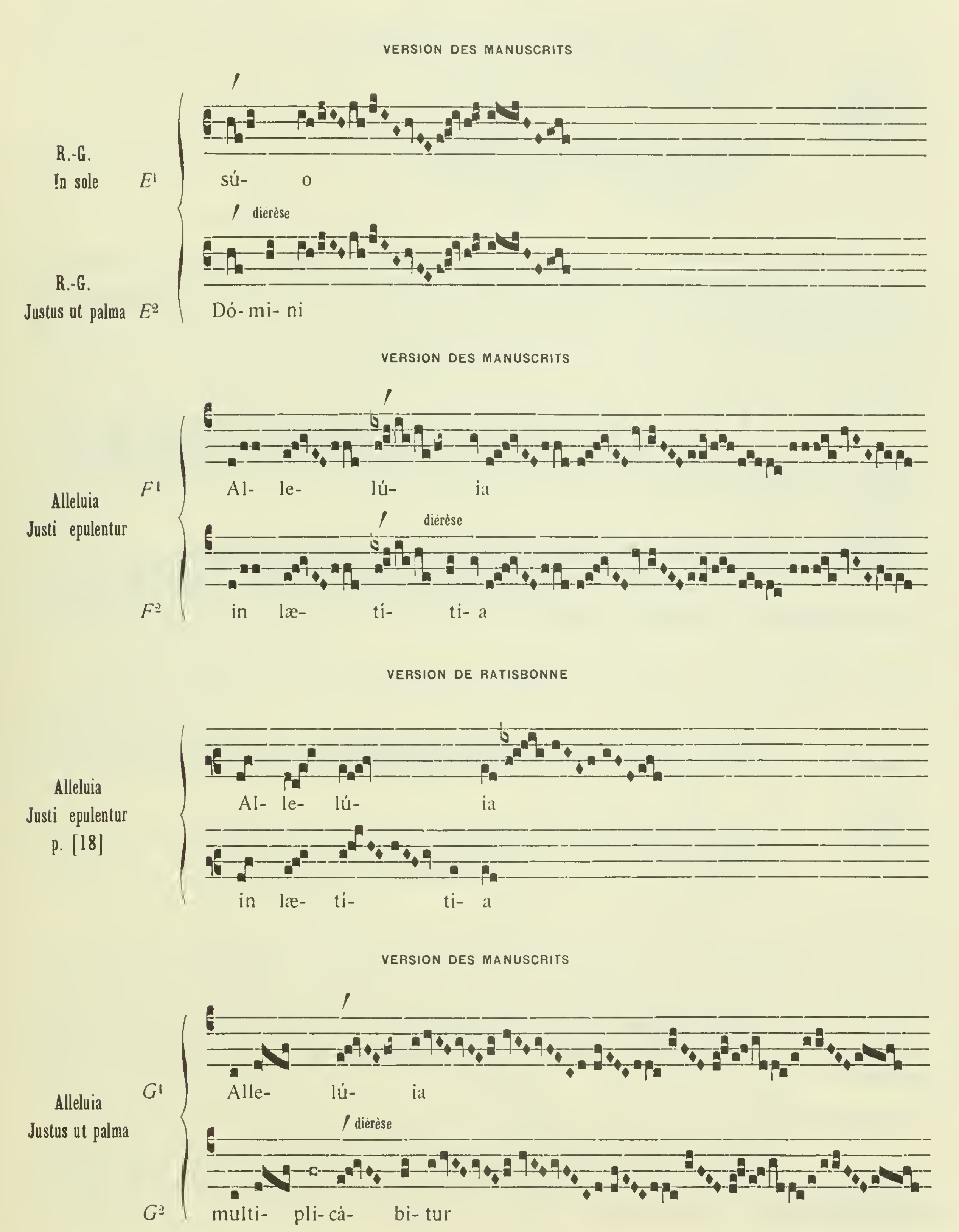


Mais le maestro s'est bien gardé d'une pareille défaite. En face de cette difficulté, il s'est dévoilé artiste & grammairien : il a modifié de la manière la plus heureuse la cantilène paroxytone D^1, afin d'y adapter la cadence proparoxytone D^2, *Dóminus.* Rien n'est changé d'abord jusqu'au jubilus dont les deux premières notes se chantent encore sur la syllabe *mi ;* mais là, le compositeur fait usage de la *diérèse* & introduit au milieu de la vocalise la syllabe finale *nus.* Pour faciliter & adoucir cette intercalation, il ajoute une note *épenthétique* de liaison à l'unisson de la précédente ; puis, après cette délicate opération, le jubilus reprend sa marche jusqu'à la fin où la dernière note se trouvant sans syllabe est supprimée (*apocope*). Le mélisme d'accent est devenu le mélisme final.

Ce n'est pas tout : les lettres & les signes romaniens nous permettent encore ici de pénétrer plus avant dans la pensée du maître. Il y a dans la notation de ces deux phrases des différences très importantes. Dans l'exemple D^1, la première clivis de la syllabe *al* est marquée de l'épisème romanien ou même du *t* (/| /|). Cela s'explique : elle coïncide avec l'accent tonique, elle est le premier groupe d'une assez longue vocalise. Au second exemple, métamorphose complète : cette même clivis surmontée du *c* devient légère à cause de sa liaison avec la pénultième brève *mi.* L'accent musical se trouve par suite reporté sur le podatus précédent, qui coïncide cette fois avec la syllabe accentuée *Dó.* Autre différence : la dernière clivis du jubilus, celle qui précède immédiatement la syllabe *tum,* est commune dans le premier exemple ; elle devient longue dans le second (/|) par suite de l'apocope. C'est l'application de la règle citée plus haut, p. 20 : « Toute clivis terminant une phrase, ou un membre de phrase musicale, est surmontée de l'épisème ou du *t* romanien. » On voit par tous ces faits avec quelle docilité la mélodie, habilement ordonnée par le compositeur, se soumettait aux diverses influences du texte.

Ce dernier exemple nous amène à étudier l'adaptation des mots proparoxytons aux cadences-types paroxytones dont le jubilus se déroule sur la dernière syllabe, ce qui se présente principalement dans les versets alléluiatiques. Les transactions entre la cantilène & le texte s'opèrent au moyen de procédés analogues à ceux que nous avons reconnus dans les clausules précédentes, toutefois la diérèse est ordinairement préférée.

6° *Diérèse.* — Le procédé employé dans les cadences, E^2, F^2, n'a pas besoin d'explication, c'est la diérèse simple.



VERSION DE RATISBONNE

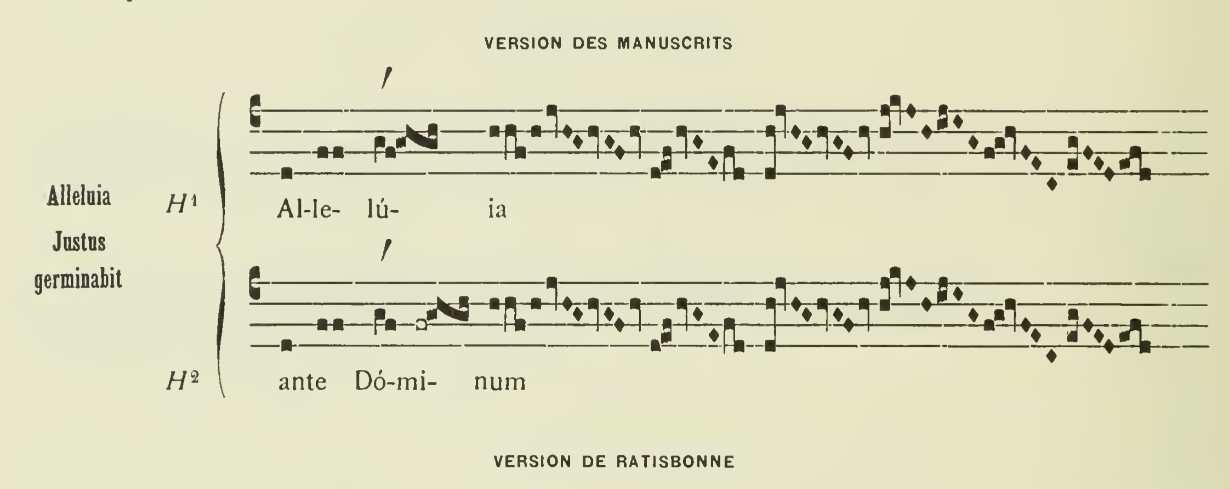
Alleluia
Justus ut palma
p. [34]

Al- le- lú- ia
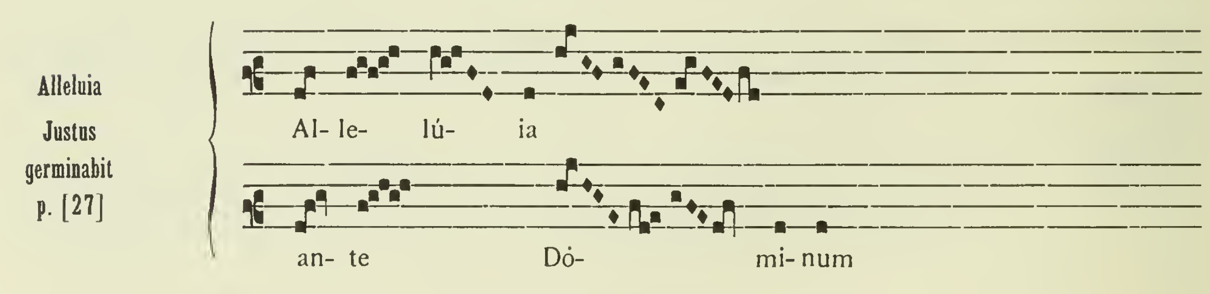
mul-ti-pli- cá- bi- tur

7° *Dièrèse et épenthèse.* — Quelquefois l'opération de la dièrèse exigeait, à l'intersection des deux groupes formés par la coupure, l'intercalation d'un son épenthétique, comme dans les exemples H^2 & I^2.

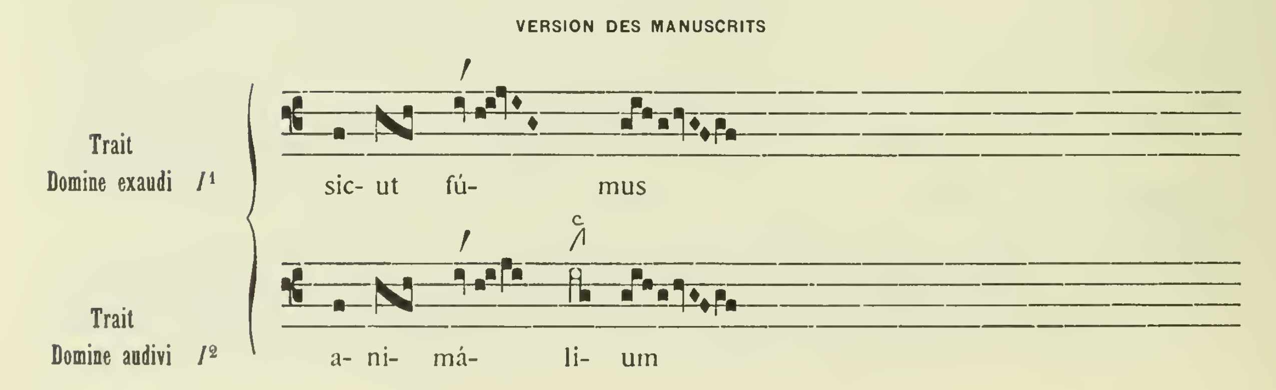
VERSION DES MANUSCRITS



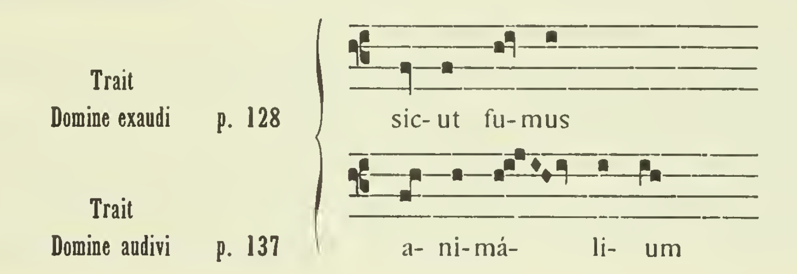
VERSION DE RATISBONNE



VERSION DES MANUSCRITS



VERSION DE RATISBONNE



Nous pourrions multiplier les exemples de transactions passées entre les paroles & la mélodie, à l'occasion de la survenance des pénultièmes brèves ; mais il faut savoir se borner, & ceux que nous avons fournis suffiront pour donner quelque idée de l'habileté supérieure des maîtres romains. Pour être complet, il faudrait analyser chaque phrase, car les ressources de leur génie sont extrêmement variées.

Résumons-nous : toutes les transactions dont nous avons parlé jusqu'ici se groupent sous trois formes principales, chacune appropriée à la contexture particulière des diverses cadences :

a) L'*épenthèse accentuée;* elle était employée lorsque le mélisme d'accent comprenait de trois à huit ou dix notes environ. (Exemples L à OO.)

b) Le *groupe épenthétique ;* on y avait recours lorsque le mélisme d'accent était plus développé. (Exemples OO^{1} à *D.*)

c) Enfin la *diérèse* était préférée lorsque le jubilus se déroulait sur la dernière syllabe. (Exemples *E* à *I.*)

Il est temps d'arriver au troisième procédé.

TROISIÈME PROCÉDÉ. PRÉÉMINENCE DE LA MUSIQUE.

Il s'agit maintenant de ces formules musicales qui, malgré les textes les plus divers auxquels elles sont adaptées, demeurent néanmoins inaccessibles au changement & semblent par là même se soustraire à l'influence des paroles. Les finales *planæ* des versets, aux introïts communions, répons, invitatoires, étudiées précèdemment, appartiennent à ce genre. Souvent les pénultièmes brèves y sont chargées de plusieurs notes ; c'est la conséquence de la règle : *Aux cinq derniers groupes, les cinq dernières syllabes.*

Ce que nous avons dit de la supériorité de la musique sur les paroles justifie pleinement ces adaptations ; nous n'y reviendrons pas.

Nous nous contenterons d'ajouter ici une remarque complémentaire qui a bien son importance, car elle adoucit dans l'exécution ce que cette loi peut avoir de rigoureux au point

de vue théorique. La mélodie, même dans ces formules-types où elle paraît le plus récalcitrante à l'action du texte, ne laisse pas de se plier dans une certaine mesure à ses exigences. Il y a dans cette condescendance des degrés, des nuances subtiles & délicates qui sont assez difficiles à saisir & à expliquer. Essayons cependant.

On peut distinguer trois degrés principaux : tout dépend de l'importance de la *matière musicale* qui entre dans la composition de ces cadences.

1° Si la cadence se compose de notes simples ou de groupes de deux ou trois notes, le texte, malgré les apparences contraires, conserve en partie son influence rythmique.

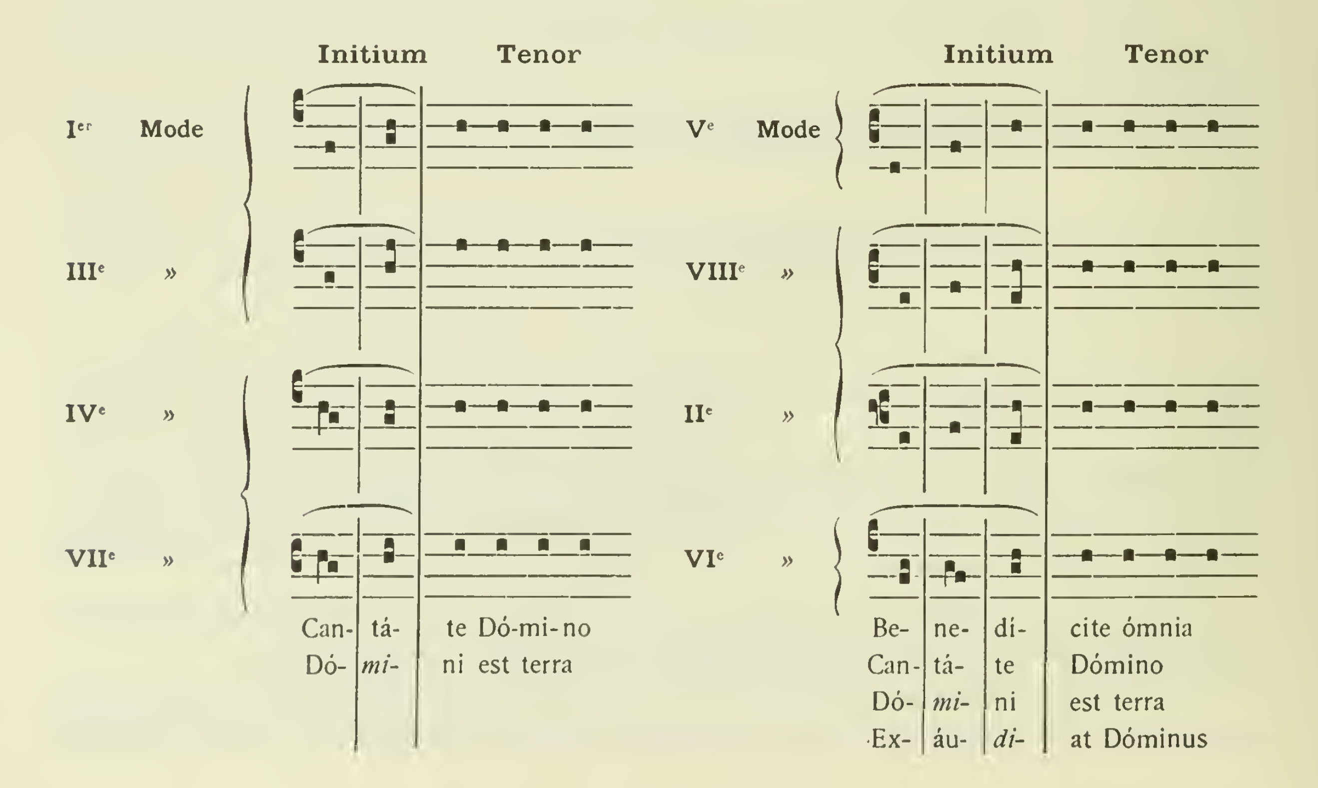
2° Cette influence s'affaiblit à mesure que les groupes sont plus nombreux, plus riches de notes.

3° Elle disparaît presqu'entièrement ou même complètement, en présence d'une clausule ornée qui, indépendamment des paroles, porte en soi tous les éléments constitutifs de son rythme propre & définitif, tels que *pressus, strophicus* & autres effets ou accents mélismatiques analogues.
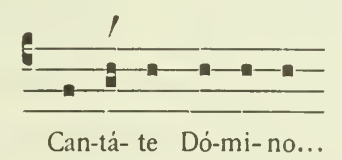
Expliquons brièvement ces diverses relations de la mélodie & du texte.

Rappelons d'abord ce principe fondamental de la théorie grégorienne : les groupes de notes, comme les sons isolés, ne sont en définitive qu'une matière musicale apte à recevoir le rythme. Ce rythme, ils le reçoivent du texte & deviennent selon leur adaptation avec les syllabes, groupe d'accent, groupe de pénultième brève ou groupe de finale.
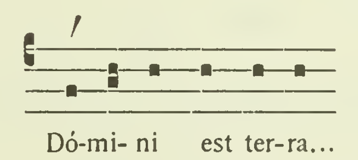
Nous avons déjà vu que le moindre petit mouvement mélodique binaire ou ternaire suffit à la musique pour affirmer sa prééminence ; en voici des preuves nouvelles empruntées aux intonations des versets d'introïts & communions.



Dans les deux premiers exemples (premier & troisième modes), les trois notes ascendantes de l'intonation conduisent à la corde récitative. Les manuscrits interdisent unanimement d'en modifier la disposition, quelles que soient les syllabes qui s'y appliquent. Voilà bien la prééminence de la mélodie qui s'affirme jusqu'à exiger deux notes sur une pénultième brève. Le rôle du texte est-il donc absolument effacé? Non; l'intolérance de la musique est plus apparente que réelle; celle-ci ne demande qu'une seule chose, c'est qu'on lui conserve la disposition *matérielle* des notes & des groupes. Ceci concédé, elle se montre satisfaite, se prête aux diverses impressions des paroles & se laisse informer rythmiquement par elles. On doit donc chanter en suivant les accents du texte :
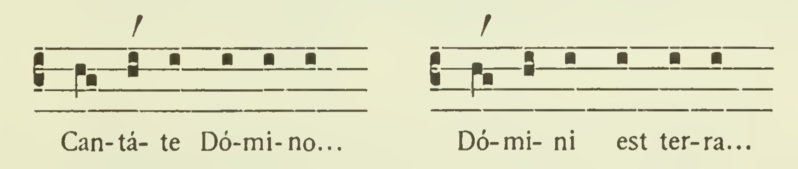


avec l'intensité sur le podatus, &

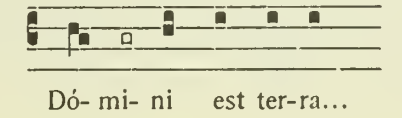


avec l'intensité sur le *fa*. Dans ce cas les deux notes du podatus subordonnées à l'accent doivent être coulées sur la syllabe *mi* avec douceur & légèreté. En réalité, la supériorité de la mélodie est donc ici encore purement *matérielle ;* car c'est le texte & l'accent qui donnent à la cantilène sa forme définitive.

L'analyse des autres intonations nous amène au même résultat; ainsi dans les modes quatrième & septième, les deux mouvements binaires de l'initium sont inséparables. Lorsqu'une fois l'oreille a saisi le charme de cette gracieuse ondulation mélodique, , elle ne peut qu'approuver les compositeurs romains d'en avoir conservé l'intégrité en dépit des textes, ce qui n'empêche pas nos deux groupes de se conformer au rythme des paroles.
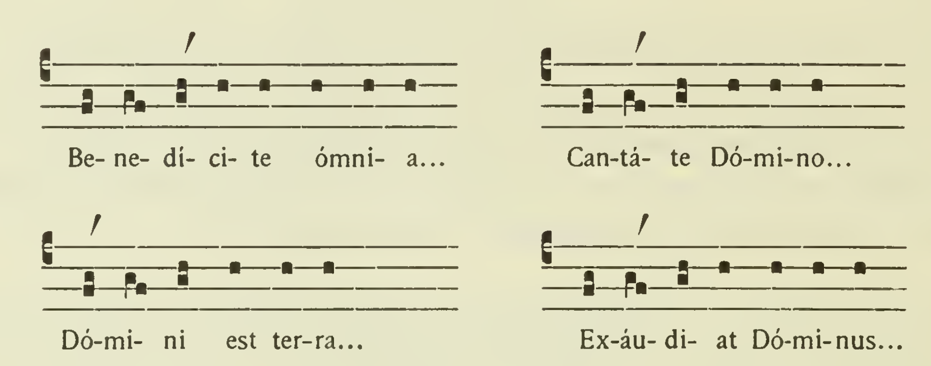


La version suivante est tout à fait inusitée, incorrecte & insupportable à l'oreille musicienne, car l'insertion de la note épenthétique brise le rythme binaire.



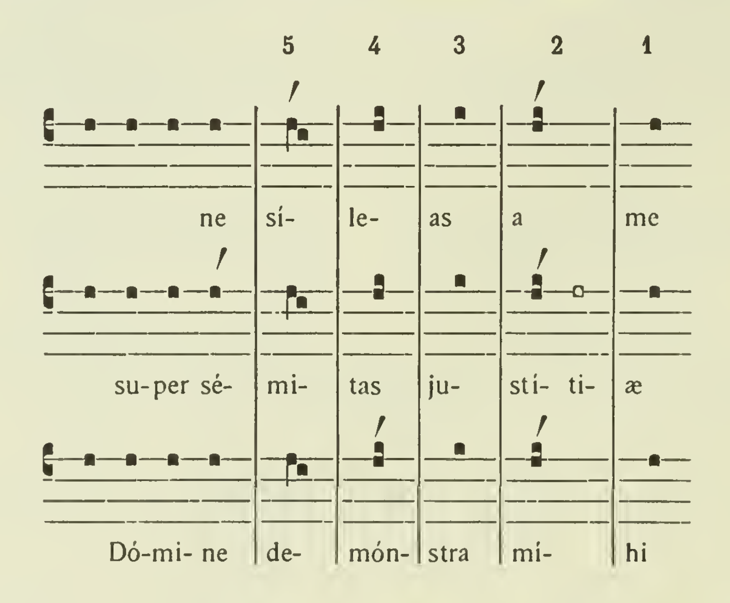
Le même mouvement binaire se présente au sixième mode, mais, cette fois, précédé d'un podatus, ce qui nous donne trois mesures binaires qui doivent se succéder sans inter-

ruption, sans division. Cette intonation fera ressortir, mieux encore que les exemples précédents, l'action du texte & la mobilité du rythme en face de la stabilité de la matière mélodique :



Ces règles d'adaptation des paroles à la musique s'observent dans toutes les intonations analogues du chant grégorien, tant il est vrai que l'unité règne dans l'antique répertoire de l'Église romaine, & que le caprice, l'arbitraire ou l'ignorance n'entrent pour rien dans sa composition.

Si nous revenons à nos cadences, nous retrouvons les mêmes lois. Par exemple, les clausules pentésyllabiques à un accent (cf. *Paléog. mus.*, t. III, p. 22 & p. 61) ont les mêmes mouvements binaires aux colonnes 5 & 4 ; aussi constatons-nous d'une part, même stabilité, même inséparabilité des groupes, de l'autre, même influence des paroles, même déplacement d'intensité &, par suite, même variété du rythme. Voici, comme exemple, une seule de ces clausules. Les accents placés au-dessus des groupes suffiront, sans plus d'explications, pour indiquer les modifications rythmiques apportées par les changements du texte.
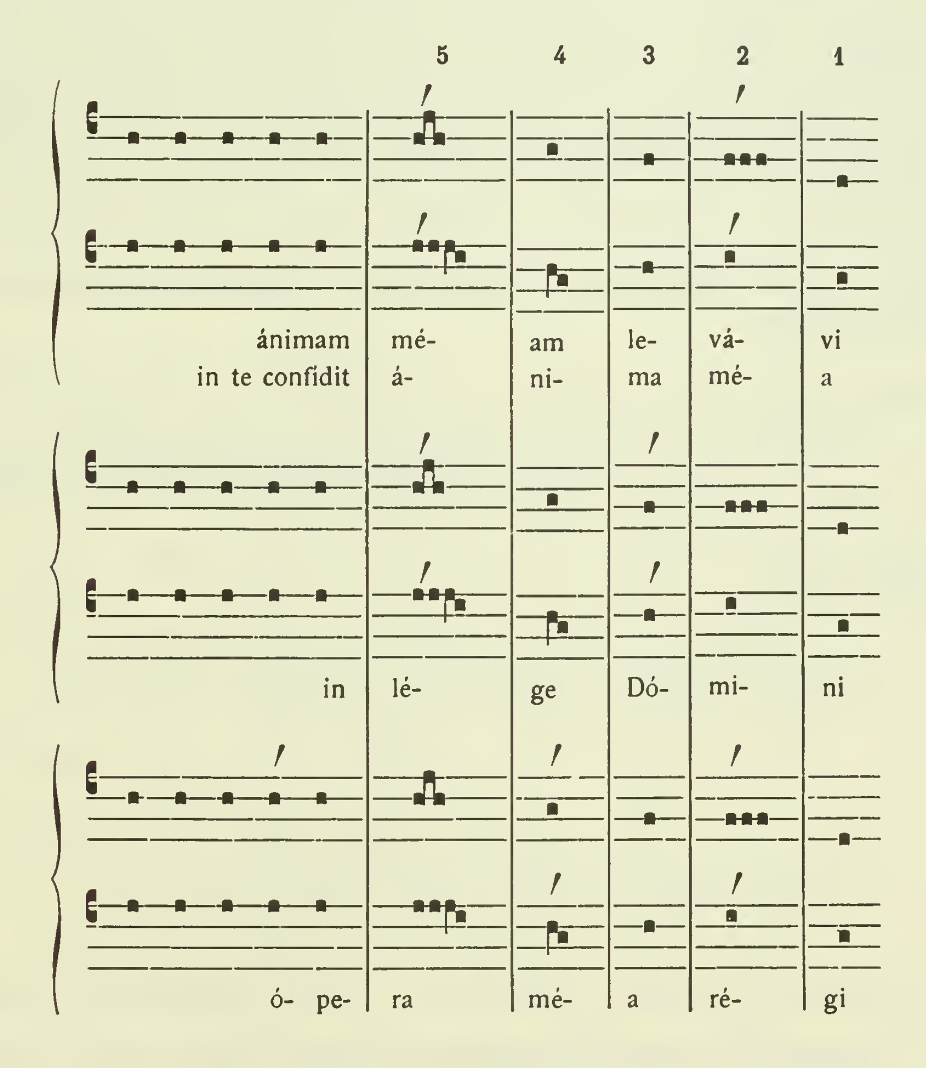


Notons, à propos de ces exemples, que plusieurs des procédés usités pour l'adaptation des pénultièmes brèves à la mélodie peuvent se rencontrer dans la même cadence. C'est

ainsi que, dans les colonnes 5, 4 & 3 de l'exemple ci-dessus, la prééminence de la mélodie s'affirme, au sens matériel que nous avons expliqué, & que, dans la colonne 2, le texte devient à son tour assez influent pour imposer à la musique une note épenthétique, ce qui relève du premier procédé.

Jusqu'ici le texte, malgré les satisfactions purement matérielles accordées à la mélodie, en est cependant resté la forme. On pourrait donc, en ce sens, considérer tous les cas précédents comme une sorte de *transaction* entre les paroles & la musique, &, à ce titre, ils pourraient être concédés au deuxième procédé ; nous avons cependant préféré les ranger sous le titre « supériorité de la musique » à cause de la stabilité des notes & des groupes.

Mais allons plus loin & voyons comment le texte perd peu à peu du terrain à mesure que l'élément musical s'accroît & s'enrichit. Parfois, il y a entre les deux associés comme une lutte d'influence dont il est intéressant de suivre & de démêler le jeu & les phases ; ainsi, par exemple, dans les clausules *planæ* suivantes des versets d'introïts.



Si, d'une part, il est encore possible, en chantant ces cadences, d'observer la règle fondamentale qui ordonne de rythmer la mélodie d'après les paroles, il est cependant bien sûr

que les notes & groupes d'accent, colonnes 5 & 2, étant un développement musical de la syllabe accentuée, perdront difficilement ce caractère originel & conserveront une certaine importance rythmique, en dépit de la faiblesse relative que leur communiquent les syllabes atones auxquelles ils sont parfois unis. Plus fort est le poids musical des groupes, plus grande est la résistance qu'ils opposent à l'action du texte. Il y a là des nuances qui ne peuvent s'apprécier mathématiquement, que l'art & le goût seuls peuvent faire comprendre. Les pressus, les strophicus sont les neumes qui revendiquent avec le plus d'énergie les droits de la musique. Toutefois la mélodie des cadences précédentes peut encore être soumise à l'accent. Il y a seulement embarras, lorsqu'une pénultième brève s'ajuste à un groupe ou à un strophicus, colonnes 5 & 2 ; alors l'accent se reporte en arrière comme dans le cas d'une épenthèse accentuée.

Pour ces cadences des versets d'introïts & de communions, les manuscrits de l'école de Saint-Gall ne signalent pas ces déplacements de valeur & d'intensité par les lettres & les signes romaniens ordinaires ; on s'en étonnera peut-être. La raison de cette omission voulue est fort significative. Elle laissait la mélodie à la merci du texte & octroyait à celui-ci toute liberté pour la rythmer à sa guise. L'emploi des adjonctions romaniennes eût exigé à chaque verset des modifications en rapport avec la variété des paroles ; à quoi bon ? puisque la valeur rythmique des syllabes suffisait à déterminer la valeur rythmique des notes & des groupes.

Avec les cadences suivantes nous allons constater l'effacement progressif du texte & le triomphe de la musique.

Cadence plana

Répons, Ier Mode. Verset

Cursus planus
type syllabique de cette cadence

		5	4	3	2	1
a)	ab aqui-	ló-	ne	&	má-	ri
b)	sunt an-	te	thró-	num	Dé-	i
c)		Dó-	mi-	nus	té-	cum
d)	cum vir-	tú-	te	vé-	ni-	et
e)	& cu-	sto-	di-	e-	rit	me

On remarquera tout d'abord les lettres & les signes romaniens placés au-dessus des neumes ; ceci est important, puisque, dans les clausules précédentes, nous avons constaté l'omission complète de ces précieuses adjonctions. Fait plus curieux encore : ces lettres ou signes sont toujours les mêmes, quelles que soient les syllabes ; ainsi, colonnes 5 & 4, toutes

les clivis sont marquées du *c* = *celeriter,* qu'elles correspondent à une syllabe accentuée, à une pénultième brève ou à une finale. Le *c* peut, à la vérité, manquer quelquefois par suite d'une distraction de copiste ; du moins on ne trouvera jamais dans ces colonnes une clivis surmontée d'un *t* = *tenete* (/̄), ou de son équivalent l'épisème romanien (/̄).

Que signifient ces adjonctions, que signifie cette fixité, sinon que la cantilène s'efforce de devenir la maîtresse & de ne tenir compte du texte que le moins possible ?

Celui-ci serait-il donc enfin tout à fait relégué au dernier plan ?

Pas encore ; son effacement n'est pas complet ; même ici il jouit d'une influence rythmique très réelle ; car la règle des règles, la loi suprême du chant grégorien trouve encore matière à s'appliquer au moins dans les trois premiers groupes de la cadence, colonnes 5, 4 & 3. Ceux-ci, dira-t-on, sont marqués du *c* = *celeriter.* Soit ; mais la célérité n'exclut pas nécessairement l'intensité ; bien plus, ces deux qualités se réunissent dans l'émission classique de l'accent tonique latin. Rien n'empêche donc, dans le cas présent, d'observer simultanément les règles de l'accentuation & les indications romaniennes. Celles-ci ont pour but unique d'indiquer l'allure vive de la phrase mélodique, courant sans arrêt vers l'accent principal marqué par l'épisème romanien, signe de longueur & d'appui qui surmonte la virga initiale du groupe d'accent (col. 2). Cette allure doit être maintenue dans toutes les combinaisons syllabiques. En pratique, tout en conservant le groupement matériel des notes & le mouvement alerte de la phrase dans les colonnes 5, 4 & 3, il y aura cependant déplacement d'intensité selon la place des accents toniques. C'est ce que montre clairement le tableau suivant.

		5	4	3	2	1
a)	ab aqui-	ló-	ne	&	má-	ri
b)	sunt an-	te	thró-	num	Dé-	i
d)	cum vir-	tú-	te	vé-	ni-	et

Mais le texte n'est-il donc jamais entièrement subjugué par la musique ?

Si, nous l'avons dit plus haut ; ceci arrive lorsque la cantilène porte décidément en elle-même tous les éléments formels de son rythme, & que le premier texte auquel elle doit

son origine & sa structure l'a tellement façonnée à sa propre image qu'elle ne peut plus se modifier ni matériellement, ni formellement, c'est-à-dire qu'elle ne peut plus changer ni l'ordre, ni la disposition, ni l'intensité de ses groupes.

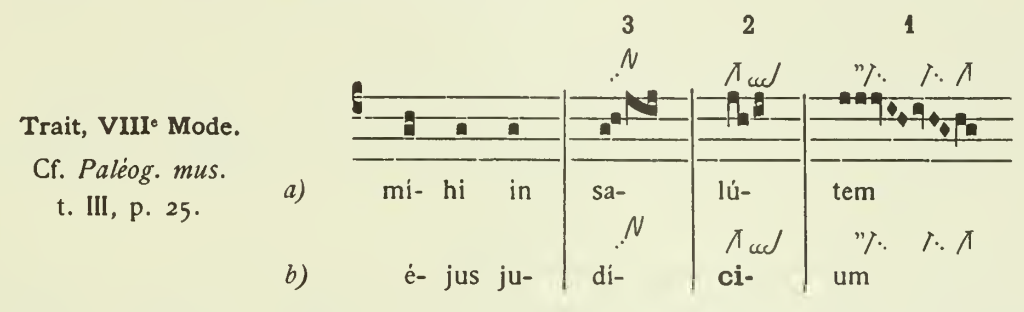
Une cadence de cette nature, ou même une parcelle de cadence, se reconnaît sans peine à la présence d'accents mélismatiques importants comme les pressus & les strophicus. En l'absence de ces accents, il pourrait y avoir hésitation, si les adjonctions romaniennes ne dirimaient toute difficulté. C'est le cas du groupe 2 de la clausule précèdente, groupe d'accent, groupe central vers lequel tendent toutes les formules antérieures, sur lequel l'élan de la cantilène arrive à son point culminant. En conséquence le *c* disparaît & fait place à l'épisème romanien ; ce signe de longueur, & ici en même temps de force, prend possession de la virga initiale du climacus (col. 2). L'intensité donnée à cette virga lui vient du texte primitif, un cursus *planus* (ex. *a*), dont le dernier accent s'alliait à cette incise musicale. Ainsi rythmée une fois pour toutes par cette première impression, cette formule reste toujours forte & longue, toujours prépondérante même en contact avec une pénultième brève ; ici l'assujettissement du texte est complet. Voilà ce que nous enseignent clairement les signes romaniens.

Dans la cadence suivante également calquée sur un cursus *planus,* la prépondérance de la musique & l'effacement du texte peuvent s'étendre aux cinq groupes ; ce qui arrive lorsque des pénultièmes brèves se trouvent en contact avec les deux pressus des colonnes d'accent 5 & 2, comme dans l'exemple *f), filiis hominum.*

		5	4	3	2	1
a)		vér-	ba	e-	ó-	rum
b)	umbró-	so	&	con-	dén-	so
c)	cum vir-	tú-	te	vé-	**ni-**	et
d)	ipse est	sal-	vá-	tor	nó-	ster
e)		ví-	**ne-**	am	í-	stam
f)	fí-	**li-**	is	hó-	**mi-**	num
g)	in médi-	o	dó-	mus	mé-	æ
h)		non	sum	ob-	lí-	tus
		&c.			&c.	

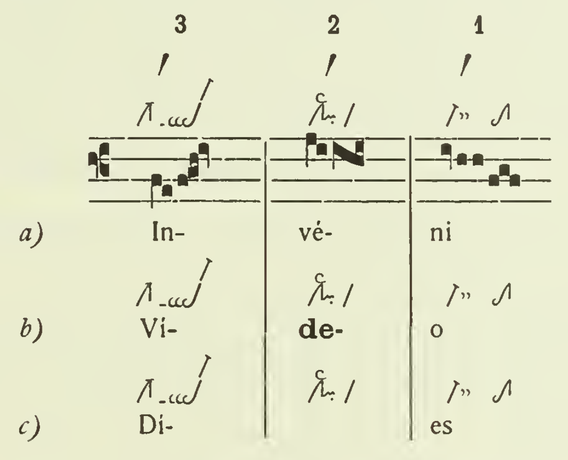
C'est vraiment ici que se réalise ce que nous avons dit plus haut : les paroles sont subjuguées, les syllabes perdent la valeur qu'elles avaient dans le mot ; il n'y a plus ni fortes ni faibles, la musique est entièrement maîtresse.

Les exemples de ce genre sont fréquents. On connait la cadence des traits du huitième mode calquée sur le type syllabique (./.), *salútem.*



Le groupe ascendant, colonne 3, conduit à l'accent qui éclate sur la première note de la clivis, colonne 2, marquée de l'épisème ou même du *t* romaniens. Cette clausule est également inaccessible au changement, non seulement dans l'ordonnance matérielle des groupes qui doivent toujours être ajustés aux trois dernières syllabes, mais aussi dans son rythme. Sur ce point les adjonctions sangalliennes sont très explicites ; la clivis reste toujours marquée de l'épisème, même lorsqu'elle est alliée à une syllabe brève, *judicium.*

Dans l'intonation suivante, bâtie évidemment sur le même type syllabique (./.), *invéni,*



que la clausule précédente, l'accent principal se pose naturellement au centre de la phrase sur le pressus de la colonne 2. Il est vrai que par un artifice mélodique, sorte d'appoggiature, très fréquent dans le chant romain, cet accent n'atteint la plénitude de son énergie qu'après avoir touché légèrement la note supérieure de la clivis, surmontée d'un *c* dans les documents romaniens. Deux autres accents mélodiques se placent, colonne 3, sur la première note de la clivis, & colonne 1, sur la distropha. Voilà bien une mélodie qui porte en elle-même tous les éléments constitutifs de son rythme ; à la rigueur elle pourrait se passer de paroles, & c'est ce qui arrive à l'exemple *c),* colonne 2, sur le pressus qui reste néanmoins le point culminant de l'intensité de la phrase. Aussi quels que soient les textes qui s'appliquent à cette intonation, ils doivent absolument se soumettre au rythme musical.

Mais il nous faut terminer. Après des explications si claires, ce nous semble, certains musicistes modernes devront désormais abandonner leurs déclamations ordinaires contre « l'ignorance crasse » des maîtres romains, contre les fautes de grammaire, de quantité,

d'accentuation qu'ils commettent à chaque ligne. Non, il ne sera plus permis d'accuser ainsi ces grands mélodistes. Plus on étudie leurs œuvres, plus on se sent porté à rendre pleine justice aussi bien à leurs connaissances grammaticales & littéraires qu'à leur science musicale & rythmique. Ces prétendus ignorants, ces barbares ont su, il y a quinze ou seize siècles, résoudre un problème qui agite aujourd'hui encore le monde musical moderne, le problème de l'alliance de la musique & des paroles. Dans leur composition ils savaient mener de front le respect du texte & celui de la mélodie ; ils savaient combiner ces deux éléments avec un art & une science admirables qui devraient servir de modèle à nos compositeurs. La règle des règles était pour eux l'accentuation. Quand ils s'en affranchissaient, ils ne péchaient ni par ignorance, ni par négligence : ils cédaient à d'impérieuses exigences mélodiques ou rythmiques. Pour sauvegarder l'accent, ils employaient toutes les transactions possibles ; mais quand ils avaient atteint les limites de la condescendance, ils n'hésitaient pas à ployer momentanément le texte sous le joug doux & puissant de la phrase musicale, pour lui redonner plus loin la prééminence à laquelle il a droit. Dans ces habiles entrelacements des paroles & de la musique, la guirlande mélodique se déroule toujours avec une grâce, une variété & un art si parfaits qu'il est impossible de n'être pas pénétré de la suave harmonie de ces ravissants cantiques ; mais en même temps cet art est si simple, si naturel, si heureusement voilé, qu'il faut une analyse des plus subtiles pour en saisir tous les procédés.

Nous n'avons pas la prétention de convertir tout le monde : il y a des intelligences & des oreilles rebelles. A l'époque où le style harmonieux de Cicéron charmait les Romains, il se trouvait des rhéteurs pour combattre le nombre oratoire. Que faire ? On nous permettra en terminant ce paragraphe un souvenir classique. *Qui intelligit, intelligat.*

« On demandait à Probus Valérius (je le tiens d'un de ses amis), s'il fallait dire *urbes* ou *urbis, turrem* ou *turrim*. « Si tu fais des vers ou de la prose, dit-il, & que tu aies à employer « ces mots, tu ne consulteras pas les lois vermoulues de la grammaire ; tu interrogeras ton « oreille, & tu diras bien, si tu l'écoutes. » Celui qui l'interrogeait reprit : « Comment veux-tu « que j'interroge mon oreille ? — Comme Virgile, répondit Probus, qui a dit tantôt *urbes,* « tantôt *urbis,* sans autre raison que l'harmonie. Dans une édition des *Géorgiques,* que j'ai « vue corrigée de sa main, il a dit *urbis*. Voici les vers :

urbisne invisere, Cæsar,
Terrarumque velis curam.

« Change le mot, mets *urbes* à la place, & tu produiras quelque chose de maigre & de « sec. Il dit dans le troisième livre de l'Énéide :

Centum urbes habitant magnas.

« Mets à la place *urbis,* tu auras une harmonie perçante & des sons aigus ; tant il est « important de combiner les sons des mots qui se suivent. En outre Virgile a dit *turrim* « au lieu de *turrem,* & *securim* au lieu de *securem :*

Turrim in præcipiti stantem.

« & :

Incertam excussit cervice securim.

« Un *e* au lieu de l'*i* ferait disparaître la grâce des vers. » L'interlocuteur, dont l'oreille était rebelle à l'harmonie, reprit : « Pourquoi l'un plutôt que l'autre? Je n'ai pas saisi. » Alors Probus sentant sa bile s'échauffer : « Ne te fatigue pas, dit-il, à chercher s'il faut dire *urbis* « ou *urbes*. Tel que je te connais à présent, tu peux mal faire sans inconvénient; tu ne perdras « rien à dire l'un ou l'autre. » Après cette péroraison, il congédia son homme un peu brutalement; car il en usait ainsi envers les têtes indociles (1). »

§ IV

LE CURSUS PLANUS ET LE CANTIQUE BENEDICTUS ES

Après avoir résolu la difficulté des pénultièmes brèves, si étroitement liée à la question des cursus, il est temps de revenir à l'étude des cadences *planæ* & de montrer, dans les manuscrits, l'application de l'importante règle que nous avons formulée ainsi : *Les cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes*. Nous ne pouvons ici examiner une à une toutes les cadences *planæ* du Tableau XXI, nous choisirons les plus importantes comme objet spécial de nos présentes recherches. Nous commencerons par celle du cantique *Benedictus es;* elle porte le numéro 22 dans le Tableau XXI. (cf. ci-dessus, p. 46.)

Voici d'abord le chant de ce cantique d'après la version des manuscrits & d'après l'édition typique; suivront quelques courtes observations.

(1) Interrogatus est Probus Valerius (quod ex familiari ejus quondam comperi) *hasne urbis*, an *has urbes*, & *hanc turrem*, an *hanc turrim*, dici oporteret : *Si aut versum*, inquit, *pangis*, *aut orationem solutam struis, atque ea verba tibi dicenda sunt : non finitiones illas prærancidas neque fœtutinas grammaticas spectaveris, sed aurem tuam interroga, quo quid loco conveniat dicere. Quod illa suaserit, id profecto erit rectissimum.* Tum is, qui quæsierat : Quonam modo, inquit, vis aurem meam interrogem? Et Probum ait respondisse : Quo suam Virgilius percontatus est, qui diversis in locis *urbes* & *urbis* dixit arbitrio consilioque usus auris. Nam in primo *Georgicon*, quem ego, inquit, librum manu ipsius correctum legi, *urbis* per *i* litteram scripsit. Verba e versibus ejus hæc sunt :

urbisne invisere, Cæsar,
Terrarumque velis curam.

Verte enim, & muta, ut *urbes* dicas, insubidius nescio quid facies & pinguius. Contra in tertio *Æneidis urbes* dixit per *e* litteram :

Centum urbes habitant magnas.

Hic item muta, ut *urbis* dicas, nimis exilis vox erit & exsanguis. Tanta quippe juncturæ differentia est in consonantia vocum proximarum. Præterea idem Virgilius *turrim* dixit, non *turrem*, & *securim*, non *securem* :

Turrim in præcipiti stantem.

Et :

Incertam excussit cervice securim.

Quæ sunt, opinor, jucundioris gracilitatis, quam si suo utrumque loco per *e* litteram dicas. At ille, qui interrogaverat, rudis profecto & aure agresti homo : Cur, inquit, aliud alio in loco potius rectiusque esse dicas, non sane intelligo. Tum Probus jam commotior : Noli igitur, inquit, laborare, utrum istorum debeas dicere, *urbis* an *urbes*. Nam cum id genus sis, quod video, ut sine jactura tui pecces, nihil perdes, utrum dixeris. His tum verbis Probus & hac fini hominem dimisit, ut mos ejus fuit erga indociles, prope inclementer.

Cf. Auli Gellii *Noct. Attic.* lib. XIII, cap. xx.

TABLEAU XXIV — CANTIQUE BENEDICTUS ES

VERSION DES MANUSCRITS

	0	1	2	3	4	5	6	7	10	11	13	14	15	16	17	18 19 20 21 22
											Cadence PLANA					
A Verset-type.		Be-	ne-	dí-	ctus	es	Dó-	mi-ne	De-	us	pá-	trum	no-	stró-	rum	& laudábi- lis,

	0	1	2	3	4	5	6	7	10	11	12	13	14	15	16	17
B		Be-	ne-	dí-	ctus	es	su-	per	scép-	trum	di- vi-	ni-	tá-	tis	tú-	æ
C		Be-	ne-	dí-	cant	te	om-	nes	án- ge-	li		&	san-	cti	tú-	i
D	Et	be-	ne-	dí-	ctum		no-	men	gló- ri-	æ	tu-	æ	quod	est	sán-	ctum
E		Be-	ne-	dí-	ctus	es	su-	per	thró-	num	san-	ctum	re-	gni	tú-	i

	0	1	2	3	4	5	6	7	9	10	11	12	13	14	15	16	17
F		Be-	ne-	dí-	cant	te	cæ-	li ter-	ra	má-	re	& ómnia	quæ	in	e-	is	sunt
G		Gló-	ri-	a			Pa-	tri &		Fi- li-	o	& Spi-	ri-	tu-	i	Sán-	cto

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
H		Be-	ne-	dí-	ctus	es	qui	ám-	u a u e e a	ven-	tó-	rum	& su-	per	un-	das	má-	ris
I		Be-	ne-	dí-	ctus	es	qui	se-	des su-	per	Chéru-	bim	in-	tu-	ens	a-	bys-	sos
J		Be-	ne-	dí-	ctus	es	in	tem-	plo		san-	cto		gló-	ri-	æ	tú-	æ
K		Si-	cut		e-	rat	in	prin-			cí- pi-	o (1)						
L							&	in			sæ- cu-	la	sæ-	cu-	ló-	rum.	A-	men.

(1) *Supplément à la ligne* **K** & nunc & semper

VERSION DE RATISBONNE (P. II)

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
A	Be-	ne-	dí-	ctus	es	Dó-	mine			De-	us		pa-	trum	no-	stró-	rum
B	Be-	ne-	dí-	ctus	es	su-	per			scep-	trum	divi-	ni-	tá-	tis	tú-	æ
C	Be-	ne-	dí-	cant	te	om-	nes			án-	geli		&	san-	cti	tú-	i
D Et	be-	ne-	dí-	ctum		no-	men			gló-	riæ	tu-	æ	quod	est	sán-	ctum
E	Be-	ne-	dí-	ctus	es	su-	per			thro-	num	san-	ctum	re-	gni	tú-	i
F	Be-	ne-	dí-	cant	te	cæ-	li ter-		ra	ma-	re	e o i a	quæ	in	e-	is	sunt
G	Gló-	ri-	a			Pa-	tri &			Fi-	lio	& Spi-	ri-	tu-	i	Sán-	cto
H	Be-	ne-	dí-	ctus	es	qui	ám-	u a u e e a	ven-	tó-	rum	& su-	per	un-	das	má-	ris
I	Be-	ne-	dí-	ctus	es	qui	se-	des su-	per	Ché-	rubim	ín-	tu-	ens	a-	bys-	sos
J	Be-	ne-	dí-	ctus	es	in	tem-	plo		san-	cto		gló-	ri-	æ	tú-	æ
K	Sic-	ut		e-	rat	in	prin-			cípi-	o	(1)					
L						&	in			sæcu-	la	sæ-	cu-	ló-	rum.	A-	men

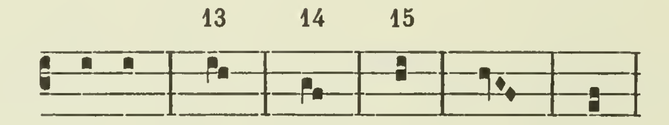


(1) & nunc & semper

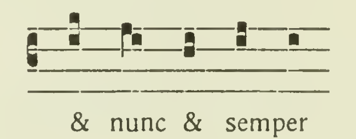
Notes sur la version des manuscrits. — Cette psalmodie a été modelée sans aucun doute sur le premier verset A de ce cantique. La preuve de cette assertion se trouve dans la concordance parfaite qui existe entre le texte & la musique pendant tout le cours de ce verset. En effet la marche ascendante, colonnes 1 & 2, de la cantilène conduit directement à l'arsis mélodique, colonne 3, qui coïncide avec l'accent tonique ; la récitation se dirige ensuite vers l'accent principal, colonne 10, préparé par tout ce qui précède &, plus immédiatement, par la circonvolution de la voix sur les syllabes du mot *Dómine,* colonnes 6 & 7. Enfin la structure musicale des cinq dernières colonnes, cadence *plana,* est évidemment calquée sur les mots *pátrum nostrórum* qui forment un cursus *planus ;* aussi toutes les chutes des autres versets, & c'est sur ce point que nous attirons l'attention, se rangent-elles fidèlement sous cette clausule musicale suivant la règle ordinaire de ces cadences : les cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes.

Nous avons fait remarquer ailleurs « que les différentes parties de la cadence *plana* forment un tout si harmonieusement disposé, si agréable pour l'oreille, que l'on ne saurait modifier l'une ou l'autre, ajouter ou retrancher des notes, & surtout diviser les groupes sans détruire l'unité & la beauté de l'ensemble, sans déterminer sur l'auditeur une vive impression de déplaisir. » Il est facile de se rendre compte, par l'analyse, des causes qui rendent agréable la cadence que nous étudions : sa contexture intime, la psalmodie qui la précède, le refrain qui la suit, tout est dans un ordre admirable, dans une parfaite harmonie.

Ce qui plait dans cette clausule, ce qui lui est essentiel, c'est le triple mouvement binaire par lequel elle débute, colonnes 13, 14, 15.

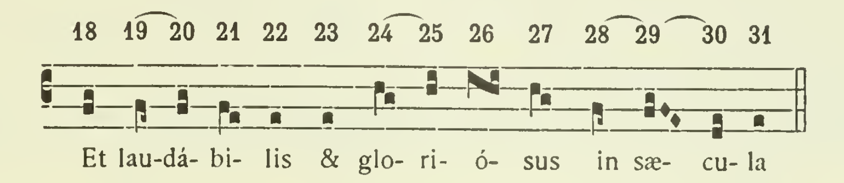


De plus, ce rythme binaire est préparé par la psalmodie qui précède, il en est comme la suite & la conclusion naturelles. En effet lorsque, dans le cours du verset, la récitation abandonne le style purement syllabique, elle n'emploie que des groupes de deux notes, ainsi en est-il aux colonnes 2, 4, 6, 7, 9, 10 ; &, s'il est besoin d'une phrase musicale supplémentaire comme dans le verset *sicut erat,* K, c'est encore la mesure binaire quatre fois répétée qui est choisie par le compositeur :



Ce n'est pas tout : la réclame *Et laudábilis,* qui revient après chaque verset comme un joyeux refrain, est également dans un rapport harmonieux soit avec la psalmodie, soit avec la cadence ; le mouvement binaire y domine absolument : sur quatorze syllabes, dix sont chantées

sur des groupes binaires. On doit considérer comme appartenant au même rythme le *pes subbipunctis* n° 29 dont les quatre notes se subdivisent deux par deux.



Relevons encore cette succession de podatus & de clivis ( ), dont le retour habilement distribué dans le cours de la cantilène contribue pour une grande part à sa beauté. La répétion voulue, le bercement gracieux de ces deux formules charme l'âme, l'endort pour ainsi dire aux tristesses de la vie présente & lui fait goûter les joies paisibles de la louange divine, « ut per oblectamenta aurium, infirmior animus in affectum pietatis assurgat. »

Bref, cette psalmodie simple & savante tout à la fois est construite sur ce rythme binaire ; il lui est essentiel. C'est lui qui établit entre toutes les parties un rapport harmonieux, c'est lui qui fait cette mélodie une, parfaite & vraiment belle. Détruire ce rythme en disloquant les groupes, ce serait du coup réduire cette cantilène à l'état de membres mutilés, déboîtés ; ce serait l'anéantir, & anéantir en même temps la piété qu'elle doit produire dans le cœur des fidèles.

Archéologue & historien, nous ne pouvons nous taire sur la triste destinée de ce pieux & doux cantique. Son histoire est d'ailleurs facile. Il se conserva intact dans les manuscrits jusqu'au dix-septième siècle & même plus tard encore dans certains livres imprimés. Quant aux perturbations profondes qu'il a subies dans d'autres antiphonaires, les lignes suivantes vont nous les faire connaître.

Notes sur la version de Ratisbonne. — Nous nous bornerons à étudier les cadences *planæ* de ce cantique.

Tout d'abord les nombreuses modifications apportées à la mélodie dans chaque verset nous avertissent que l'ordonnateur de cette psalmodie n'a pas connu l'existence de la cadence *plana* & des lois qui en réglaient l'emploi. On ne saurait blâmer un auteur du seizième ou du dix-septième siècle d'avoir ignoré des règles de composition oubliées depuis longtemps & retrouvées seulement de nos jours. Mais quelles sont celles qui ont remplacé les anciennes ? Le psalmiste a-t-il substitué aux lois précises & logiques qu'il abandonnait inconsciemment des lois qu'il jugeait plus conformes à la déclamation des paroles sacrées, plus artistiques & surtout plus pratiques ? Nous sommes en droit de le supposer. Et cependant l'étude de ces onze cadences ne nous révèle qu'une seule préoccupation : décharger les trois pénultièmes brèves, **I** *in*tu*ens,* **G** *Spiri*tui*,* **J** *glo*ri*æ,* des deux notes qui, dans la version des manuscrits, se chantent sur ces syllabes. Au seizième siècle, cet usage était considéré comme une preuve manifeste de la barbarie de nos pères & du chant traditionnel de l'Église romaine.

Mais, du moins, le réformateur, si attentif semble-t-il à la valeur des syllabes, a-t-il, dans

la nouvelle adaptation du texte à la cantilène, tenu compte de la diversité des accentuations? & cette diversité nous explique-t-elle la variété des cadences musicales?

Voyons.

Si nous groupons les onze cadences de notre cantique d'après la disposition des accents, nous trouvons cinq types syllabiques.

Le premier se termine par deux spondées toniques & apparaît dans six finales de versets :

B	divini- tátis	túæ	**E**		régni túi
C	sánĉti	túi	**H**		úndas máris
D	quód est sánĉtum		**L**	sæcu-	lórum amen

Le deuxième se termine par un daĉtyle & un spondée ; il se rencontre deux fois :

G Spi- rítui Sánĉto **J** glóriæ túæ

Le troisième type, l'inverse du précédent, se termine par un spondée & un daĉtyle :

F quæ in éis sunt

Le quatrième, par un cursus *planus :*

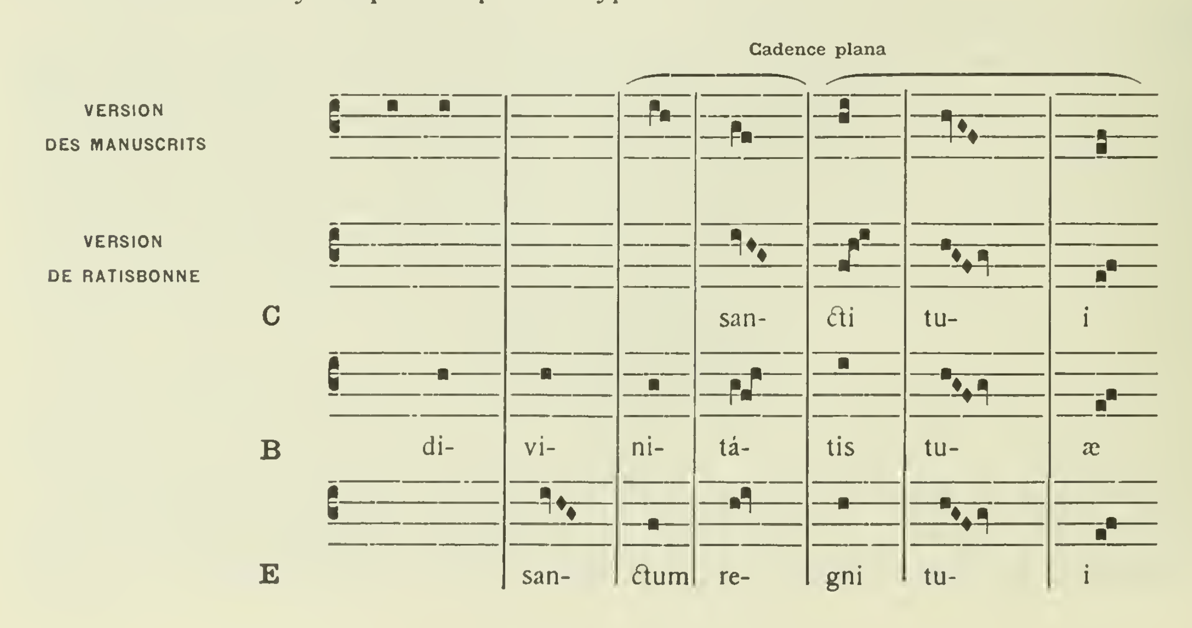
A pátrum nostrórum

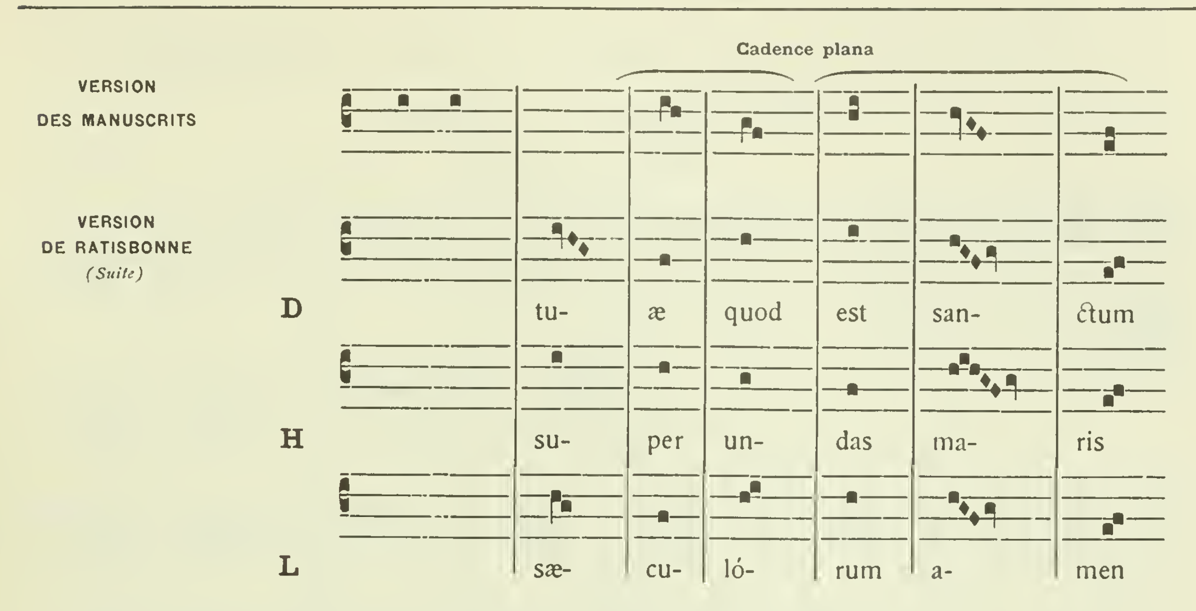
Enfin le cinquième, par la finale suivante :

I íntuens abyssos.

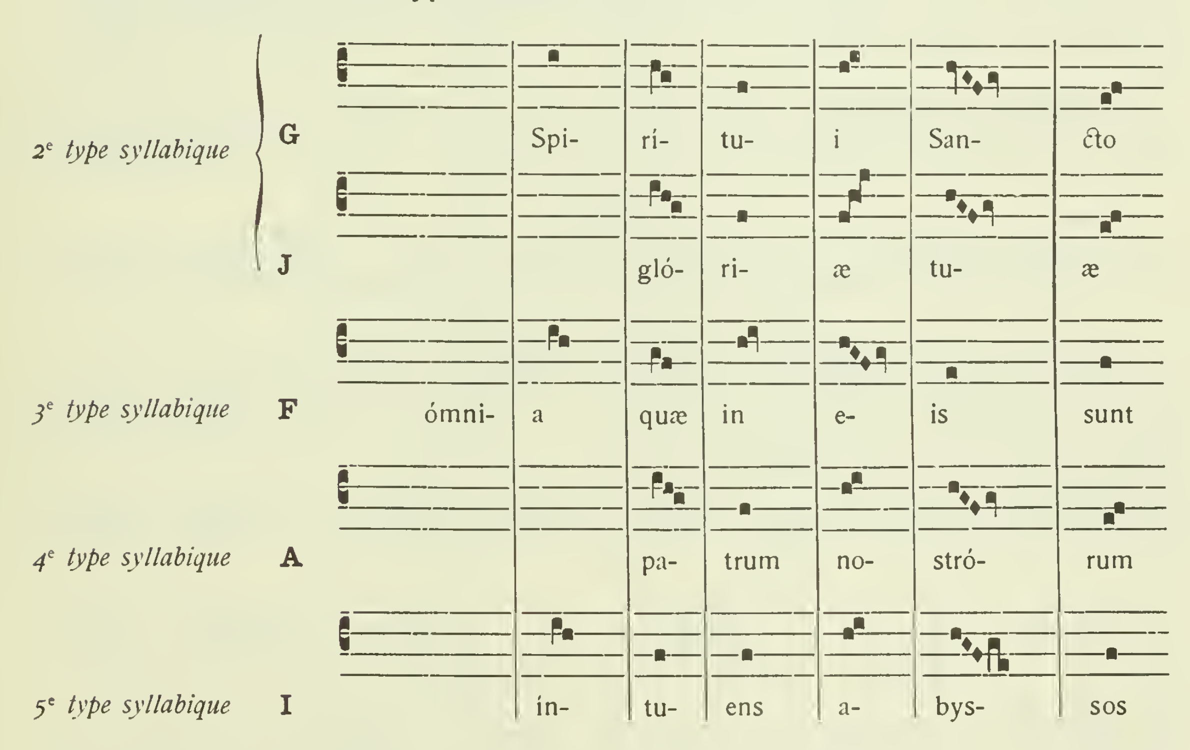
Si le réformateur de notre cantilène a voulu rester logique & pratique, il a dû disposer pour chacune de ces différentes chutes du texte autant de cadences musicales, toutes variantes de la cadence *plana* des manuscrits. Une nouvelle ordonnance de la mélodie basée sur ces principes serait raisonnable & n'est pas absolument impossible, quoique très difficile à réaliser dans la pratique. Mais voici ce que nous donne l'analyse exaĉte des clausules musicales de la version de Ratisbonne.

Les six chutes syllabiques du premier type ont chacune leurs variantes.
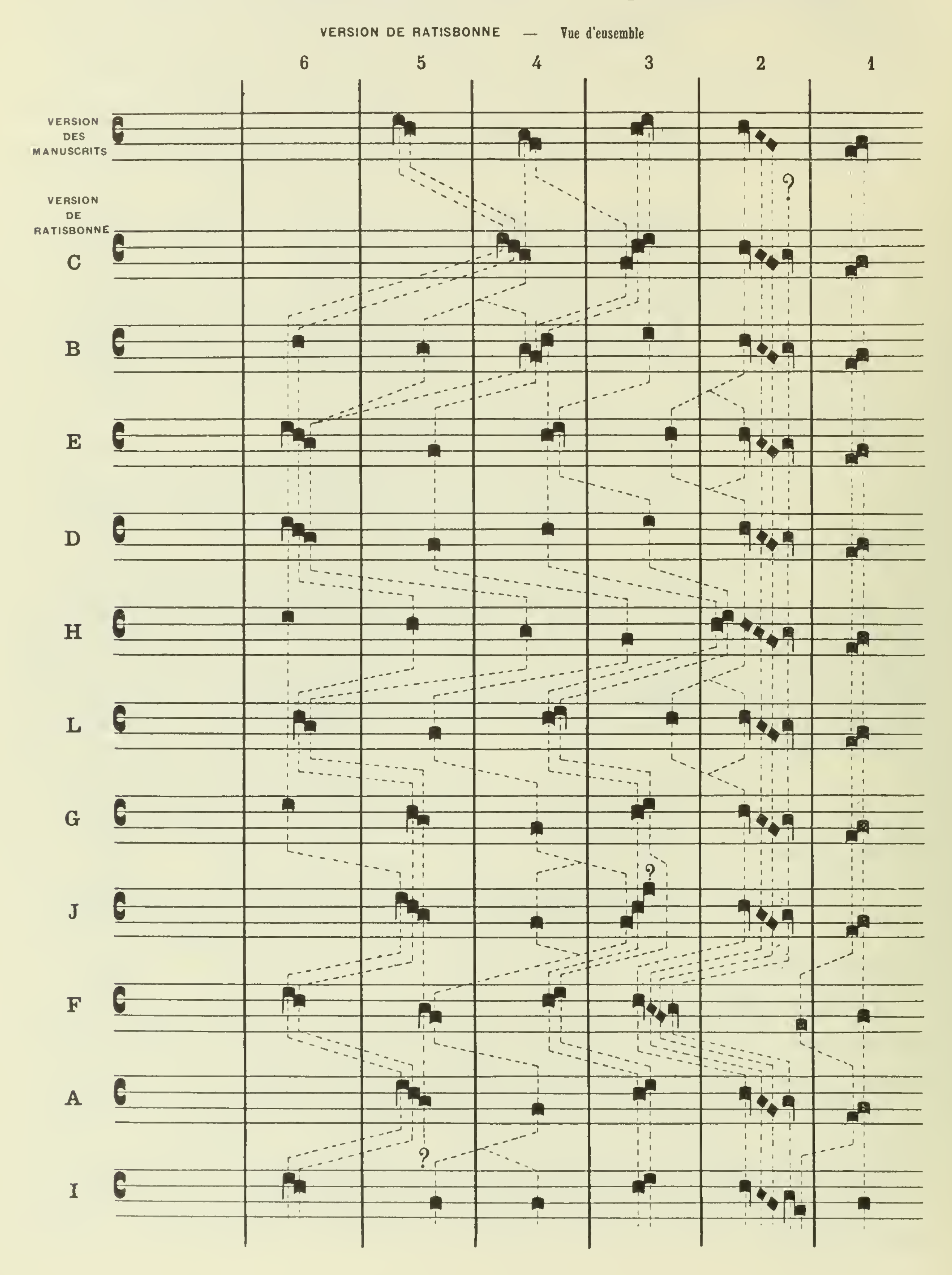




Celles de tous les autres types sont dans le même cas.



Pour nous rendre compte d'un seul coup d'œil des démembrements violents opérés sur cette malheureuse cadence, nous avons composé le schéma suivant; il ne sera peut-être pas inutile de le mettre sous les yeux du lecteur. La première ligne nous donne la cadence des manuscrits, les autres lignes nous présentent les variantes de Ratisbonne. L'ensemble du tableau est déjà très éloquent, mais il est plus instructif encore de suivre pas à pas les mésaventures de chaque groupe, de chaque note de la version typique. Nous le ferons pour une seule note : prenons, par exemple, colonne 4, le *la,* seconde note de la clivis; c'est là sa place régulière.

DÉSAGRÉGATION DE LA CADENCE **PLANA** DU CANTIQUE **BENEDICTUS ES**

VERSION DE RATISBONNE — Vue d'ensemble



Ligne **C,** il appuie vers la droite, se place dans la colonne 3 & joue le rôle de première note de scandicus;

Ligne **B,** il revient dans sa première place, colonne 4, mais cette fois, escorté de deux compagnons, il se trouve note centrale d'un porrectus;

Lignes **E** & **D,** il se débarrasse de son entourage, fait un écart vers la gauche & devient simple punctum dans la colonne 5;

Ligne **H,** devenu plus léger sous cette nouvelle forme, il se livre à des zigzags singuliers : il franchit la colonne 4 pour apparaître dans la colonne 3; mais d'un bond il revient

Ligne **L,** dans la colonne 5; puis

Ligne **G,** dans sa colonne normale 4;

Ligne **J,** non content de vaguer ainsi de colonne en colonne, notre *la* veut en occuper plusieurs à la fois : il se dédouble & s'empare en même temps des colonnes 4 & 3;

Ligne **F,** il se simplifie & glisse vers la colonne 5, où il forme la deuxième note d'une clivis; déjà il avait joué ce rôle dans la version des manuscrits, mais c'était à la colonne 4;

Ligne **A,** il redevient simple punctum, colonne 4; enfin,

Ligne **I,** il se dédouble & s'empare des colonnes 5 & 4. Ici finissent les vagabondes aventures de ce *la*.

Le lecteur voudra bien lui-même tirer les conclusions qui se dégagent irrésistibles de ce simple exposé.
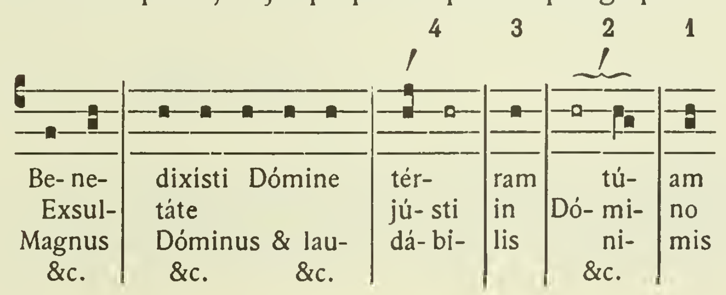
§ V

LE CURSUS PLANUS ET LA PSALMODIE DES INTROITS,

PREMIER MODE, CADENCES FINALES

Les cadences finales de la psalmodie des introïts sont calquées dans tous les modes, le cinquième excepté, sur le cursus *planus;* c'est ce que nous avons vu au tableau XXI, n°s 23, 24, 25, 26, 27, 28 & 29. Afin de ne pas retarder le développement de notre exposition, nous réservons, pour un appendice qui sera publié à la fin de ce volume, l'étude détaillée de ces psalmodies & de leurs cadences, nous bornant ici à analyser la psalmodie & la clausule musicale du premier mode.

Déjà la première partie du verset nous est connue, & nous savons que la médiante appartient à la classe des cadences tétrasyllabiques à deux accents. (Cf. *Paléog. mus.,* t. III. p. 22.) Il n'est pas inutile de la mettre à nouveau sous les yeux du lecteur afin qu'il puisse la relier plus facilement à la seconde partie, objet propre du présent paragraphe.



Une seule ligne suffirait pour tous les textes du psautier, tant les règles d'adaptation des paroles à la musique sont simples & faciles. En conséquence, lorsqu'un verset de psaume se présentait plusieurs fois au cours de l'antiphonaire, la disposition des syllabes sous la mélodie était toujours la même ; les règles de la psalmodie, le bon goût & la facilité pratique s'unissaient pour réclamer cette manière de faire. Constatons en passant que la version typique a changé tout cela.

Dans le petit tableau suivant, on remarquera deux initiums pour les versets *Benedixisti* & *Magnus Dóminus,* & trois pour le verset *Exsultáte.*

VERSION DE RATISBONNE

Introïts	Pages	Initium	Tenor	Cadence			
Gaudete	5	Be- ne-	di- xí-sti, Dó-mi-ne,	tér-	ram	tú-	am
Rorate	[74]	Be- ne-	di- xí-sti, Dó-mi-ne,	tér-	ram	tú-	am
Gaudeamus	[105]	Magnus	Dó-mi-nus & lau-	dábi-	lis	ní-	mis
Suscepimus	208	Ma- gnus	Dó-mi-nus & lau-	dábi-	lis	ní-	mis
Sapientiam	[17]	Ex- sul-	tá- te	ju- sti	in	Dó-mi-	no
Clamaverunt	287	Ex- sul-	tá- te	ju- sti	in	Dó-mi-	no
Gaudeamus	28	Ex- sul-	tá- te	ju- sti	in	Dó-mi-	no
Gaudens gaudebo	239	Ex- al-	tá- bo te Dómine quóniam	su-	sce-	pí- sti	me

Ainsi donc, le type syllabique *Exsultáte, Exsultábo,* avec l'accent tonique sur la troisième syllabe, est enrichi de quatre variantes ! On est en droit de conclure que, dans l'édition typique, la variété a succédé, comme principe, à l'uniformité mélodique si chère à la vraie psalmodie romaine ; mais, d'autre part, voici quelques initiums où cette même édition revient à

l'uniformité. Quatre fois le verset *Cœli enárrant* a le même initium, & le verset *Eructávit* deux fois. Où sont les règles ?

	Introïts	Pages							
N[2]	Meditatio	96	Cæ-	li	e- nár- rant	gló-ri-	am	De-	i
N[3]	Lex Domini	77	Cæ-	li	e- nár- rant	gló-ri-	am	De-	i
N[1]	Rorate	14	Cæ-	li	e- nár- rant	gló-ri-	am	De-	i
N[4]	Dominus secus	233	Cæ-	li	e- nár- rant	gló-ri-	am	De-	i
A[1]	Gaudeamus	263	E-	ru-	ctá- vit cor me- um	ver-	bum	bo-	num
A[2]	Vivo autem	[154]	E-	ru-	ctá- vit cor me- um	ver-	bum	bo-	num

En résumé, dans l'initium de cette psalmodie, le réformateur oscille sans cesse de l'uniformité à la variété, sans autre règle que l'arbitraire & le hasard.

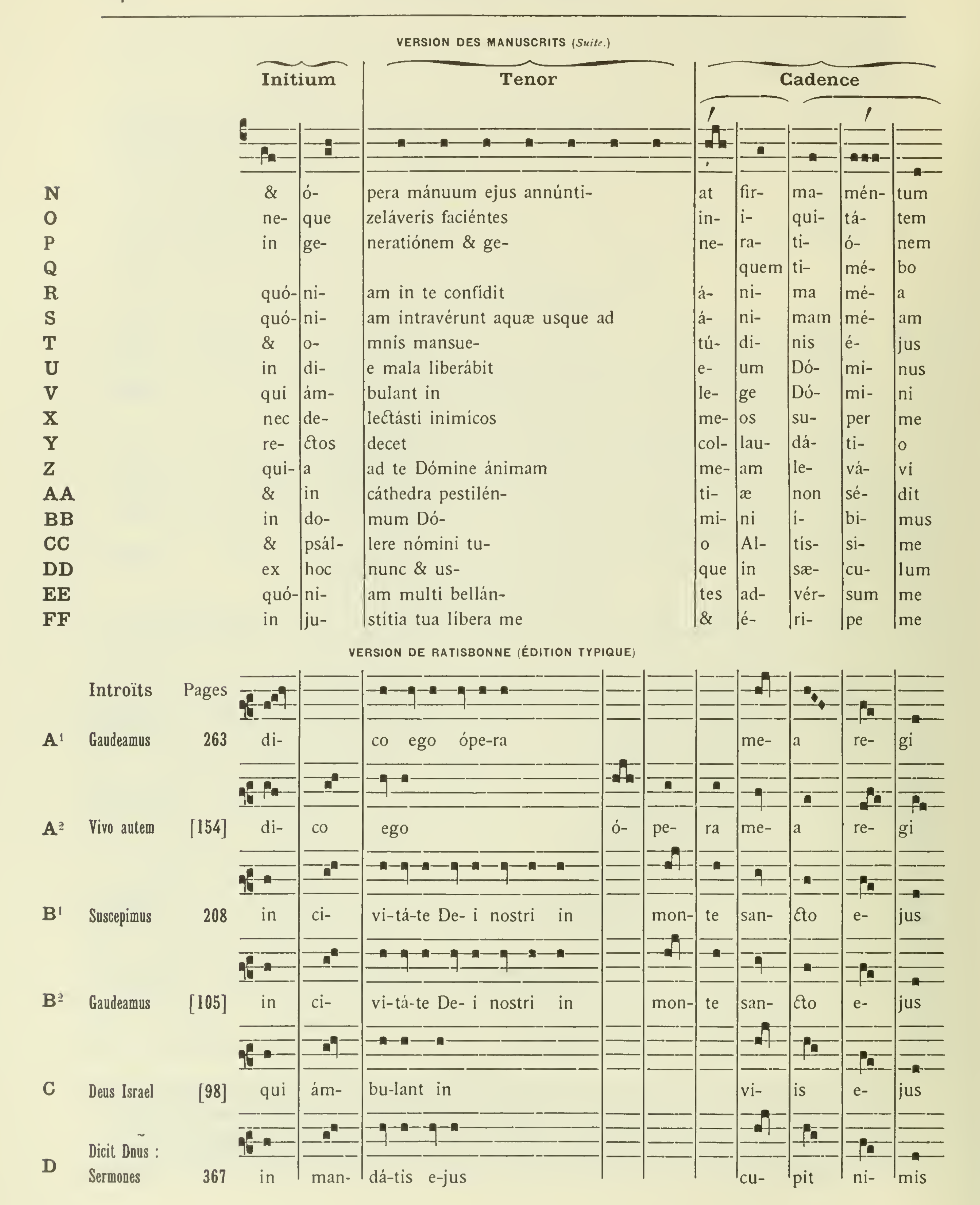
Pour ce qui est des médiantes, il penche entièrement du côté de l'uniformité & s'y maintient à peu près. Voilà tout ce qu'il nous convient de dire pour le moment sur cette première partie du verset. Arrivons à la seconde qui renferme notre cadence *plana ;* la valeur des deux versions s'y manifeste avec une clarté saisissante.

PSALMODIE DES VERSETS D'INTROITS (1)

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium		Tenor	Cadence				
Mode I								
A	di-	co	ego ópe-	ra	me-	a	ré-	gi
B	in	ci-	vitáte Dei nostri in mon-	te	san-	cto	é-	jus
C	qui	ám-	bulant	in	vi-	is	é-	jus
D	in	man-	dátis e-	jus	cu-	pit	ní-	mis
E	ut	non	delínquam	in	lin-	gua	mé-	a
	sem-	per	laus ejus	in	o-	re	mé-	o
G	in-	tén-	de depreca-	ti-	ó-	ni	mé-	æ
H	tu-	co-	gnovísti sessiónem meam & resurre-	cti	ó-	nem	mé-	am
I	a-	ver-	tisti capti-	vi-	tá-	tem	Ja-	cob
J	dó-	mi-	nus firmaméntũ meũ & refúgiũ meũ & li-	be-	rá-	tor	mé-	us
K	si-	cut	erat in princípio					
L	&	in	sæcula sæ-	cu-	ló-	rum.	A-	men
M	pa-	tres	nostri annunti-	a-	vé-	runt	nó-	bis

(1) Ces deux tableaux sont composés des textes actuellement en usage dans la liturgie. Quant aux versets qui ne se trouvaient pas dans les manuscrits, nous les avons adaptés en suivant les lois de l'antique psalmodie romaine. Au reste, pour vérifier nos procédés d'adaptation, le lecteur pourra recourir aux psalmodies des introïts & des communions contenues dans le manuscrit 121 d'Einsiedeln. S'il nous reste de la place, nous en donnerons une traduction sur lignes à la fin du présent volume.



VERSION DES MANUSCRITS (*Suite.*)

	Initium		Tenor	Cadence				
N	&	ó-	pera mánuum ejus annúnti-	at	fir-	ma-	mén-	tum
O	ne-	que	zeláveris faciéntes	in-	i-	qui-	tá-	tem
P	in	ge-	neratiónem & ge-	ne-	ra-	ti-	ó-	nem
Q					quem	ti-	mé-	bo
R	quó-	ni-	am in te confídit	á-	ni-	ma	mé-	a
S	quó-	ni-	am intravérunt aquæ usque ad	á-	ni-	mam	mé-	am
T	&	o-	mnis mansue-	tú-	di-	nis	é-	jus
U	in	di-	e mala liberábit	e-	um	Dó-	mi-	nus
V	qui	ám-	bulant in	le-	ge	Dó-	mi-	ni
X	nec	de-	leƈtásti inimícos	me-	os	su-	per	me
Y	re-	ƈtos	decet	col-	lau-	dá-	ti-	o
Z	qui-	a	ad te Dómine ánimam	me-	am	le-	vá-	vi
AA	&	in	cáthedra pestilén-	ti-	æ	non	sé-	dit
BB	in	do-	mum Dó-	mi-	ni	í-	bi-	mus
CC	&	psál-	lere nómini tu-	o	Al-	tís-	si-	me
DD	ex	hoc	nunc & us-	que	in	sæ-	cu-	lum
EE	quó-	ni-	am multi bellán-	tes	ad-	vér-	sum	me
FF	in	ju-	stítia tua líbera me	&	é-	ri-	pe	me

VERSION DE RATISBONNE (ÉDITION TYPIQUE)

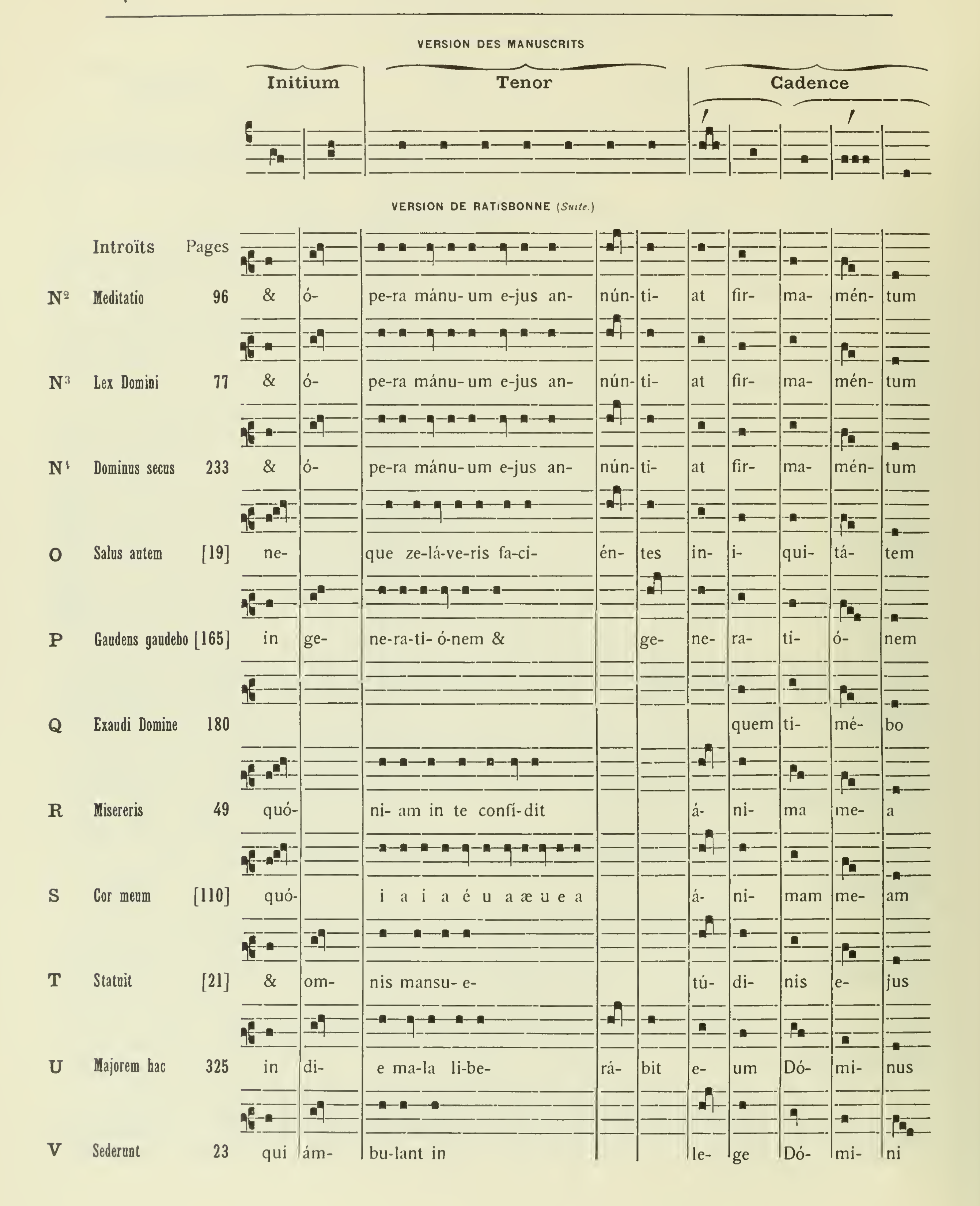
	Introïts	Pages										
A[1]	Gaudeamus	263	di-		co ego ópe-ra				me-	a	re-	gi
A[2]	Vivo autem	[154]	di-	co	ego	ó-	pe-	ra	me-	a	re-	gi
B[1]	Suscepimus	208	in	ci-	vi-tá-te De- i nostri in		mon-	te	san-	ƈto	e-	jus
B[2]	Gaudeamus	[105]	in	ci-	vi-tá-te De- i nostri in		mon-	te	san-	ƈto	e-	jus
C	Deus Israel	[98]	qui	ám-	bu-lant in				vi-	is	e-	jus
D	Dicit Dn̄us : Sermones	367	in	man-	dá-tis e-jus				cu-	pit	ni-	mis

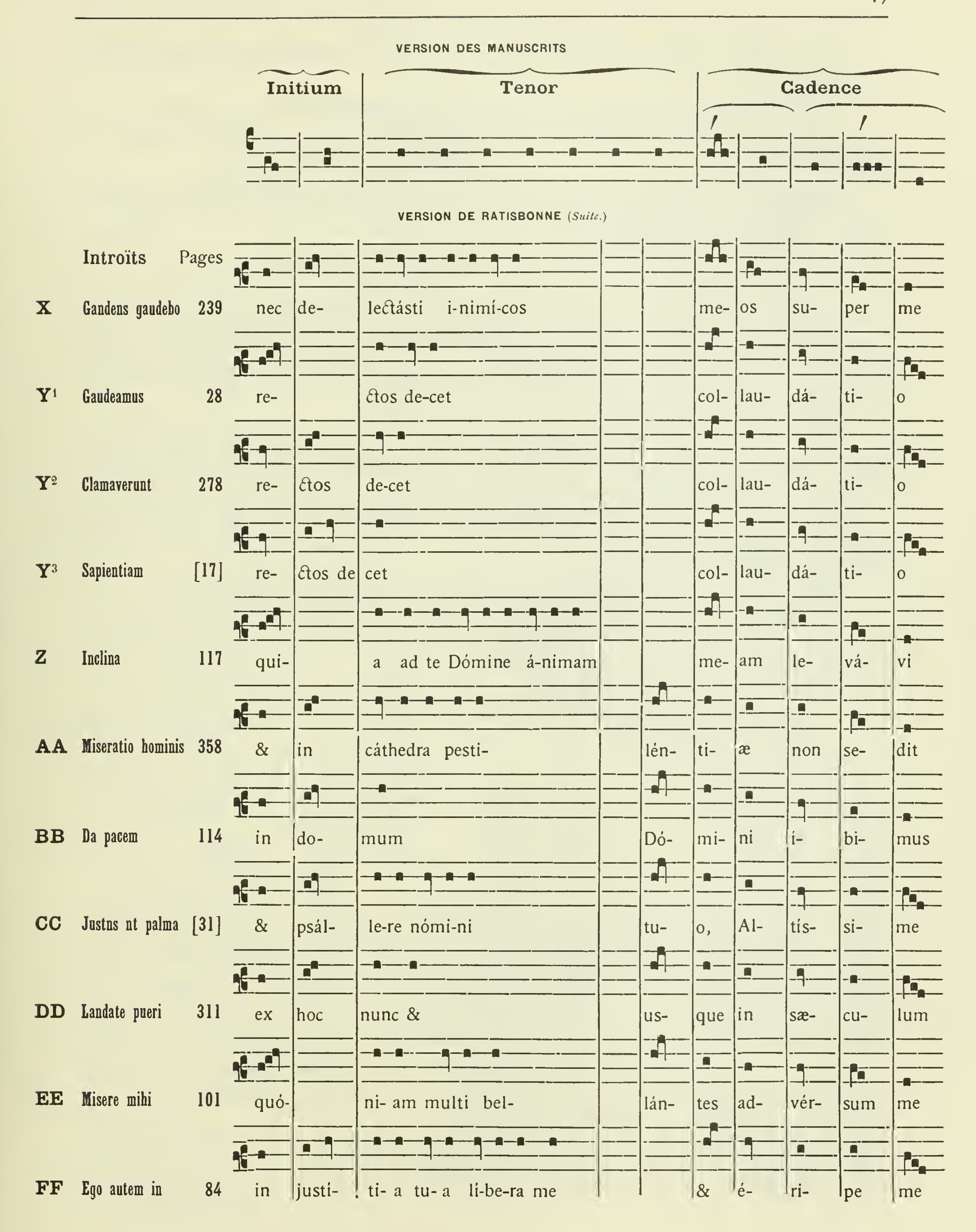
VERSION DES MANUSCRITS

Initium		Tenor			Cadence				

VERSION DE RATISBONNE (*Suite.*)

	Introïts	Pages											
E	Dedit mihi	[131]	ut	non de-	linquam in				lin-	gua	me-	a
F	Venite, filii	347	sem-	per	laus e-jus in				o-	re	me-	o
G	Ego autem cum	76	in-	tén-	de depre-ca-ti-				ó-	ni	me-	æ
H	Scio cui	253	tu-	co-	o í i e i ó e e a e e u-		re-	cti-	ó-	nem	me-	am
I[1]	Gaudete	5	a-	ver-	tisti capti-vi-				tá-	tem	Ja-	cob
I[2]	Rorate	[74]	a-	ver-	tisti capti-vi-				tá-	tem	Ja-	cob
J	Factus est Dominus	200	Dó-		i u i a é u e u e e ú i u e u e		li-	be-	rá-	tor	me-	us
K	Gloria Patri											
L	Sicut erat		&	in	sæcu-la sæcu-				ló-	rum.	A-	men
M	Exsurge Domine	42	pa-		tres nostri annunti- a-				vé-	runt	no-	bis
N[1]	Rorate	14	&	ó-	pe-ra mánu-um e-jus an-	nún-	ti-	at	fir-	ma-	mén-	tum


VERSION DES MANUSCRITS
Initium
Tenor
Cadence
VERSION DE RATISBONNE (Suite.)
Introïts Pages
N² Meditatio 96
& ó- pe-ra mánu- um e-jus an- nún- ti- at fir- ma- mén- tum
N³ Lex Domini 77
& ó- pe-ra mánu- um e-jus an- nún- ti- at fir- ma- mén- tum
N⁴ Dominus secus 233
& ó- pe-ra mánu- um e-jus an- nún- ti- at fir- ma- mén- tum
O Salus autem [19]
ne- que ze-lá-ve-ris fa-ci- én- tes in- i- qui- tá- tem
P Gaudens gaudebo [165]
in ge- ne-ra-ti- ó-nem & ge- ne- ra- ti- ó- nem
Q Exaudi Domine 180
quem ti- mé- bo
R Misereris 49
quó- ni- am in te confí-dit á- ni- ma me- a
S Cor meum [110]
quó- i a i a é u a æ u e a á- ni- mam me- am
T Statuit [21]
& om- nis mansu- e- tú- di- nis e- jus
U Majorem hac 325
in di- e ma-la li-be- rá- bit e- um Dó- mi- nus
V Sederunt 23
qui ám- bu-lant in le- ge Dó- mi- ni


VERSION DES MANUSCRITS
Initium
Tenor
Cadence
VERSION DE RATISBONNE (Suite.)
Introïts Pages
X Gaudens gaudebo 239 nec de- lectásti i-nimí-cos me- os su- per me
Y¹ Gaudeamus 28 re- ctos de-cet col- lau- dá- ti- o
Y² Clamaverunt 278 re- ctos de-cet col- lau- dá- ti- o
Y³ Sapientiam [17] re- ctos de cet col- lau- dá- ti- o
Z Inclina 117 qui- a ad te Dómine á-nimam me- am le- vá- vi
AA Miseratio hominis 358 & in cáthedra pesti- lén- ti- æ non se- dit
BB Da pacem 114 in do- mum Dó- mi- ni i- bi- mus
CC Justus ut palma [31] & psál- le-re nómi-ni tu- o, Al- tís- si- me
DD Laudate pueri 311 ex hoc nunc & us- que in sæ- cu- lum
EE Misere mihi 101 quó- ni- am multi bel- lán- tes ad- vér- sum me
FF Ego autem in 84 in justí- ti- a tu- a lí-be-ra me & é- ri- pe me

Notes sur la version des manuscrits. — L'essence de la psalmodie romaine consiste en deux points :

1° « Répétition constante de la même mélodie pour tous les versets du psaume ; »

2° « Nécessité d'une méthode sûre & uniforme d'adaptation des diverses paroles à une mélodie. »

Ces deux lois *essentielles*, basées d'ailleurs sur le bon sens, sont appliquées à la lettre dans la version des manuscrits.

La répétition de la même mélodie est si constante qu'une seule ligne de musique suffit pour tous les versets.

La méthode d'adaptation est sûre & uniforme : dans l'initium, les deux premiers groupes sont attribués invariablement aux deux premières syllabes ; dans la cadence *plana*, l'adaptation des paroles est rigoureusement conforme à la règle propre à ces sortes de cadences : *les cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes ou notes.*

Notes sur la version de Ratisbonne. — L'initium présente plusieurs variantes mélodiques : sont-elles occasionnées par la diversité des mots & des accents ? Dans cette recherche nous procéderons comme pour le cantique *Benedictus es.*

En groupant les trente-sept initiums d'après la disposition des accents, nous obtenons les six types syllabiques suivants :

Premier type, accent primaire ou secondaire sur la première syllabe,	9 cas
Deuxième » » sur la deuxième syllabe,	12 »
Troisième » » » troisième »	6 »
Quatrième » » » quatrième »	5 »
Cinquième » dactyle tonique	4 »
Enfin le sixième type est seul de son espèce	1
	37 »

En voici le détail :

Ier Type.

A¹	dico ego . . . .
A²	dico ego . . . .
F	sémper laus . . .
M	pátres nostri . . .
O	néque zeláveris . .
Y¹	réctos decet . . .
Y²	réctos decet . . .
Y³	réctos decet . . .
Z	quia ad te . . .

IIe Type.

C	qui ámbulant . .
G	inténde . . . .
N¹	& ópera . . . .
N²	& ópera . . . .
N³	& ópera . . . .
N⁴	& ópera . . . .
T	& ómnis . . . .
U	in die . . . . .
V	qui ámbulant . .
BB	in dómum . . .
CC	& psállere . . .
DD	ex hóc nunc . . .

IIIe Type.

D	in mandátis . . .
I¹	avertísti . . . .
I²	avertísti . . . .
L	& in sæcula . . .
AA	& in cáthedra . .
FF	in justítia . . .

IVe Type.

B¹	in civitáte . . .
B²	in civitáte . . .
E	ut non delínquam .
H	tu cognovísti . .
X	nec delectásti . .

Ve Type

J	Dóminus . . . .
R	Quóniam . . . .
S	Quóniam . . . .
EE	Quóniam . . . .

VIe Type.

P	in generatiónem

Ces six types syllabiques se rangent sous quatre variantes, voici comment :

Première variante

1er Type syllabique	F	sém- per	laus . . .	
	Y²	ré- ctos	decet . . .	
2e Type	C	qui ám-	bulant . . .	
	G	in- tén-	de	
	N¹	& ó-	pera . . .	
	N²	& ó-	pera . . .	
	N³	& ó-	pera . . .	
	N⁴	& ó-	pera . . .	
	T	& ó-	mnis . . .	
	U	in dí-	e	
	V	qui ám-	bulant . . .	
	BB	in dó-	mum . . .	
	CC	& psál-	lere . . .	
	DD	ex hóc	nunc . . .	
3e Type	D	in man-	dátis . . .	
	I¹	a- ver-	tisti . . .	
	I²	a- ver-	tisti . . .	
	L	& in	sæcula . . .	
	AA	& in	cáthedra . .	
4e Type	B¹	in ci-	vitáte . . .	
	B²	in ci-	vitáte . . .	
	H	tu co-	gnovisti . .	
	X	nec de-	lectásti . . .	
5e Type		(cf. 2e *Variante*)		
6e Type	P	in ge-	neratiónem .	

Deuxième variante

5e Type	J	Dó-	minus . . .
	R	quó-	niam . . .
	S	quó-	niam . . .
	EE	quó-	niam . . .
1er Type	A¹	dí-	co ego . . .
	M	pá-	tres nostri .
	O	né-	que zeláveris .
	Y¹	ré-	ctos decet . .
	Z	quí-	a ad te .

Troisième variante

1er Type	Y³	réctos de	cet . .
3e Type	FF	in justi-	tia . .
4e Type	E	ut non de	linquam

Quatrième variante

1er Type	A²	di- co	e- go

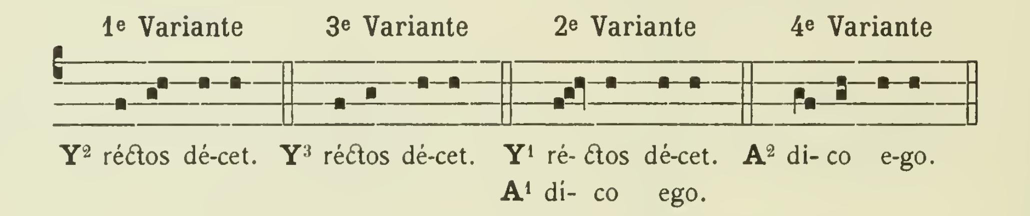
Première variante. — Tous les types syllabiques s'y appliquent indistinctement, le cinquième excepté. Quelle que soit la forme des mots, la mélodie reste donc la même, rien de mieux. Pourquoi le réformateur ne s'en est-il pas tenu à cette méthode sûre & uniforme d'adaptation, qui est celle des manuscrits? Il s'en est écarté pour le cinquième type, *Dóminus,* sans doute parce que, en la suivant, la pénultième brève coïnciderait avec un groupe de deux notes. Ce scrupule était bon au seizième siècle, mais aujourd'hui?

Deuxième variante. — Quoiqu'il en soit, le compositeur a imaginé une variante pour le type dactylique; passe encore pour ce type, mais pourquoi a-t-il adapté à cette même variante cinq initiums du premier type, dont deux individualités sont déjà classées sous la première variante? Il y a ici inconséquence flagrante. Ce double procédé nous semble d'autant

plus étrange que des paroles identiques se trouvent arbitrairement rangées sous les deux variantes, Y², Y³, *rectos decet.*

Troisième variante. — Nous n'en comprenons pas l'utilité, puisque le premier, le troisième & le quatrième types, qui y sont adaptés, ont déjà trouvé leur vraie place sous la première variante.

Quatrième variante. — Elle sert encore pour un initium du premier type ; en résumé, quatre variantes mélodiques pour un même type syllabique.



A lui seul le verset *rectos decet* est enrichi de trois mélodies !!!

On remarquera aussi que le verset *dico ego* se chante également de deux manières.

On dira peut-être : Il faut de la variété... Soit ; mais on devra avouer que l'on s'écarte ainsi des procédés essentiels de la psalmodie romaine. En outre, si l'on recherche la variété dans les initiums, pourquoi dans la première variante, 2e type, n'a-t-on pas varié les quatre versets N¹, N², N³, N⁴, *et opera,* les deux versets I¹ I², *avertisti,* du 3e type, & les deux versets B¹ B², *in civitáte,* du 4e type ? Rien ne fait ressortir avec plus de clarté combien simples & pratiques sont les règles de la vraie psalmodie romaine.

Arrivons à l'analyse des cadences finales. Du premier coup d'œil, on reconnaît que les variations de la mélodie sont plus nombreuses que celles de l'initium. Recherchons si les dispositions variées des accents toniques ont exercé une influence sur ces modifications de la cadence musicale *plana.*

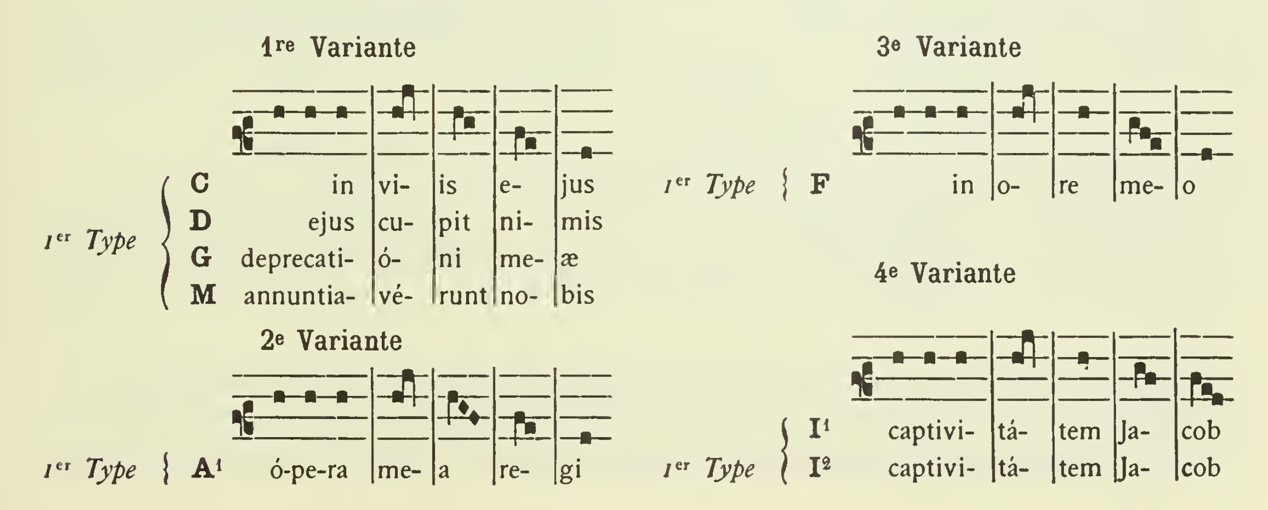
On peut classer les chutes syllabiques des trente-huit versets sous huit types différents :

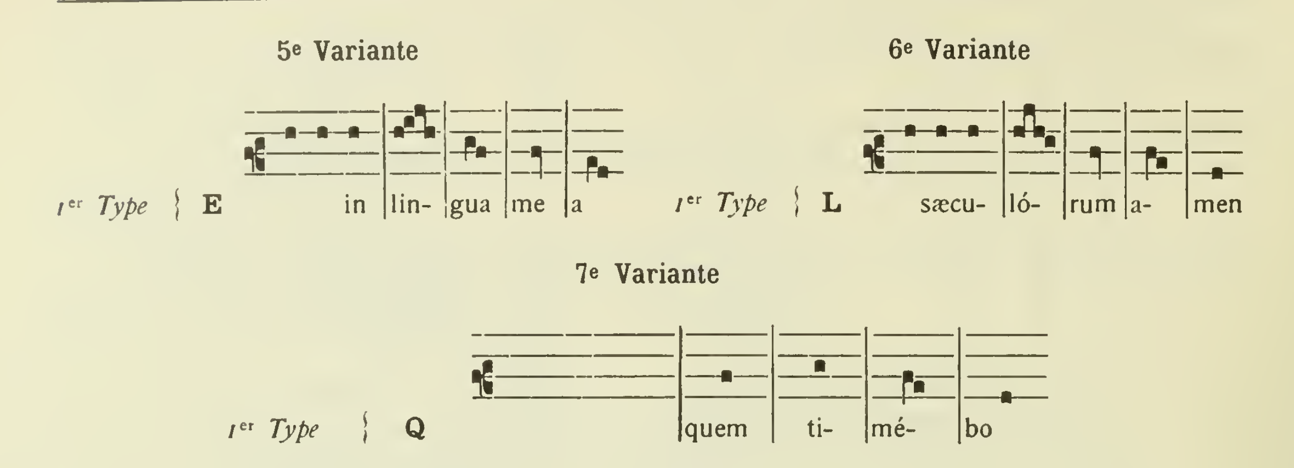
Premier	type, composé de deux spondées	/.	/.	16	} 22	cas
	Nous classons ici les finales à longs mots, comme *firmamentum,* qui portent un accent secondaire sur la quatrième syllabe à partir de la fin	/.	/.	6		»
Deuxième	» composé d'un dactyle & d'un spondée	/..	/.	3		»
Troisième	» » d'un spondée & d'un dactyle	/.	/..	6		»
Quatrième	» » d'un cursus *planus*	/.	./.	1		»
Cinquième	» dont voici le schéma	/..	./.	1		»
Sixième	» » » » »	/.	./..	3		»
Septième	» » » » »	/..	/..	1		»
Huitième	» » » » »	/..	/	1		»
				38		cas

Ier Type				IIe Type
A1	ópera	méa régi	R	ánima méa
A2	»	» »	S	ánimam méam
B1	monte	sánc̄to éjus	T	mansuetúdinis éjus
B2	»	» »		IIIe Type
C	in	víis éjus	U	éum Dóminus
D	ejus	cúpit nímis	V	lége Dómini
E	in	língua méa	X	méos super me
F	in	óre méo	Y1	collaudátio
G	deprecati-	óni méæ	Y2	»
H	resurrec̄ti-	ónem méam	Y3	»
I1	captivi-	tátem Jacob		IVe Type
I2	»	» »	Z	méam levávi
J	libe-	rátor méus		Ve Type
L	sæcu-	lórum amen	AA	pestiléntiæ non sédit
M	annuntia-	vérunt nóbis		VIe Type
Q		quém timébo	CC	túo altissime
			DD	úsque in sæculum
N1	annúntiat	firmaméntum	EE	bellántes advérsum me
N2	»	»		VIIe Type
N3	»	»	BB	Dómini íbimus
N4	»	»		VIIIe Type
O	faciéntes in-	iquitátem		
P	& gene-	ratiónem	FF	éripe me

Pour psalmodier ces huit chutes syllabiques, la version typique a trouvé le moyen de varier de *vingt quatre* manières l'*unique clausule mélodique* en usage dans la version des manuscrits. Afin de se reconnaître au milieu de cette luxuriante végétation de cadences musicales, il est utile de les diviser en quatre séries.

Ie Série. CADENCES DE QUATRE SYLLABES

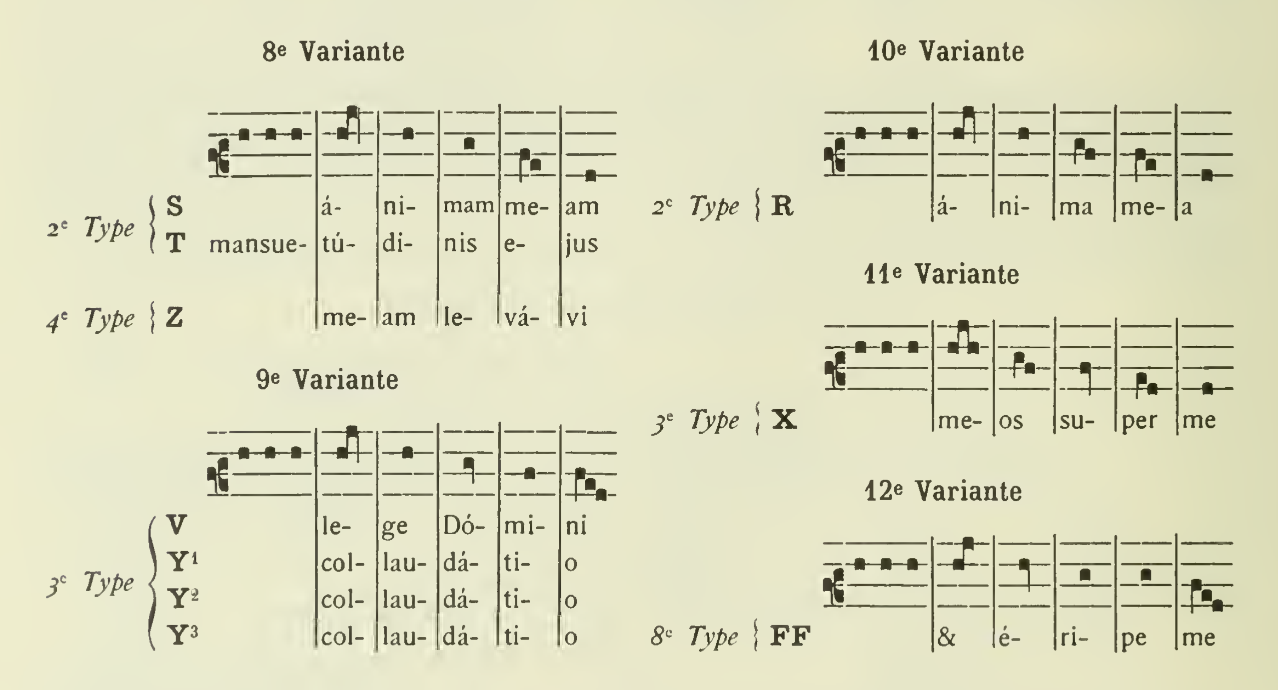




Toutes les cadences musicales de cette série sont adaptées à un même type syllabique, le premier ; elles commencent toutes sur la quatrième syllabe avant la fin ; elles ont sept, huit ou neuf sons distribués sur les syllabes d'une manière qui nous paraît tout à fait arbitraire ; c'est tout ce que ces cadences ont de commun entre elles. Nous ne voyons rien, absolument rien, pas même le génie de Palestrina, qui puisse justifier des procédés s'écartant aussi radicalement de ceux de la psalmodie romaine.

Passons à la deuxième série.

IIe Série. CADENCES DE CINQ SYLLABES

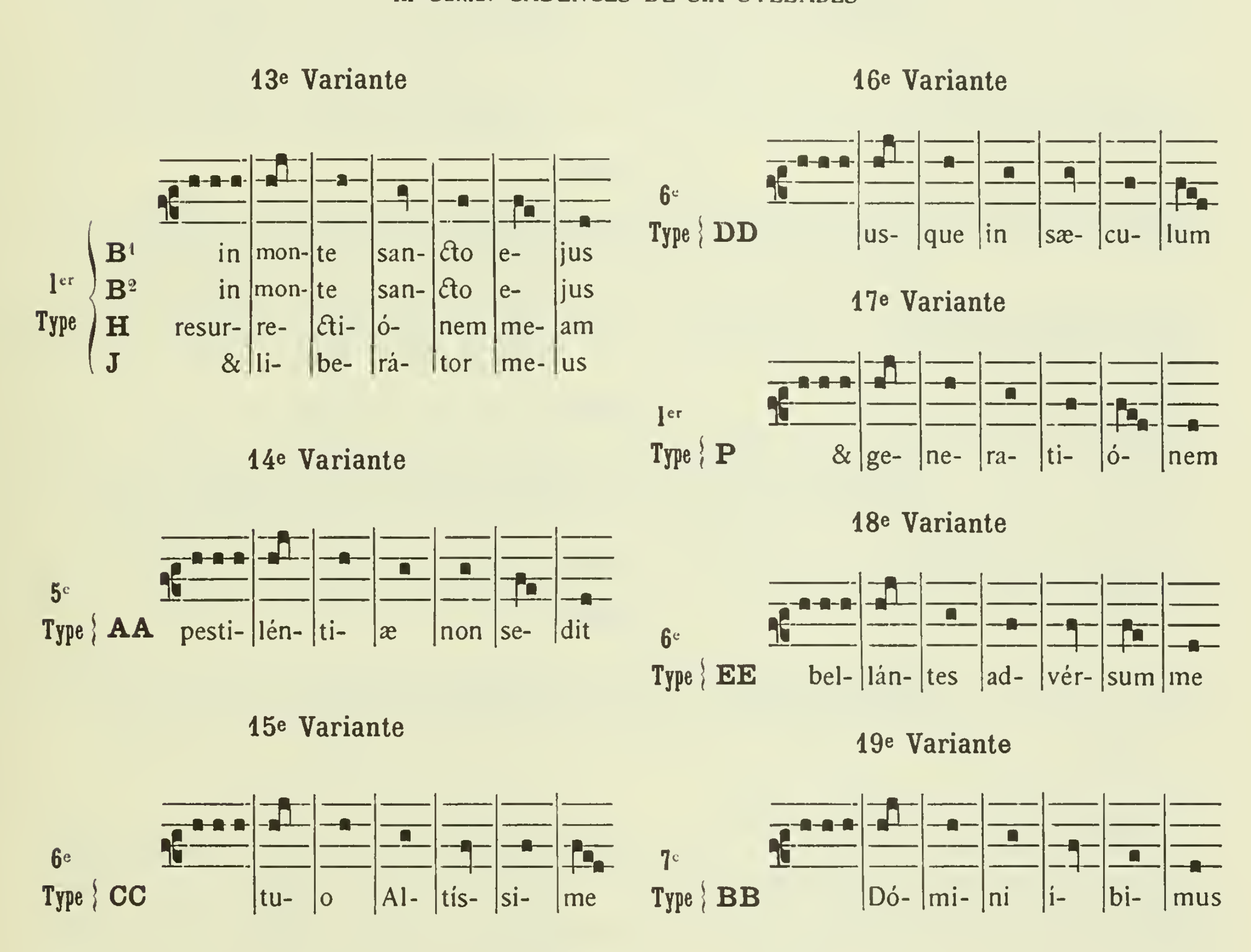


Déjà douze variantes ! Ici les cadences s'allongent parce que les types syllabiques comptent cinq syllabes à partir de l'avant-dernier accent primaire ou secondaire. Il faut excepter le texte de la douzième qui se trouve égaré dans cette série, nous ne savons trop pourquoi.

Quant aux variantes, impossible de nous rendre compte des raisons qui les motivent, &, spécialement, nous ne comprenons pas pourquoi le deuxième type syllabique *ánima mea* se chante sur deux clausules, la huitième & la dizième. Serait-ce pour simplifier le chant & en faciliter l'exécution? Non, sans doute. Nous préférons croire que c'est pour y mettre de la variété. Mais alors pourquoi n'avoir pas varié les clausules musicales du mot *collaudátio* qui se répète trois fois sous la neuvième variante?

La troisième série nous ménage de nouvelles surprises.

IIIe SÉRIE. CADENCES DE SIX SYLLABES



Les cadences s'étirent pour remonter jusqu'à un accent, colonne 6, ou à une syllabe qui en tient lieu. On remarquera que cet accent est très régulièrement placé sous une clivis.

Cette série vient ajouter deux nouvelles clausules, la treizième & la dix-septième, aux sept de la première série qui servent déjà pour le premier type syllabique : $7 + 2 = 9$ cadences.

Puis on peut se demander encore pourquoi trois variantes (la 15e, la 16e & la 18e), pour le sixième type syllabique ; ici le système de la variété s'affirme, tandis que dans la treizième variante (B^1, B^2), le système de l'unité triomphe. Toujours les mêmes contradictions.

IVe Série. CADENCES DE SEPT SYLLABES

20e Variante

1er Type	A^2		ó-	pe-	ra	me-	a	re-	gi

21e Variante

1er Type	N^1	an-	nún-	ti-	at	fir-	ma-	mén-	tum
	N^2	an-	nún-	ti-	at	fir-	ma-	mén-	tum

22e Variante

1er Type	N^3	an-	nún-	ti-	at	fir-	ma-	mén-	tum
	N^4	an-	nún-	ti-	at	fir-	ma-	mén-	tum

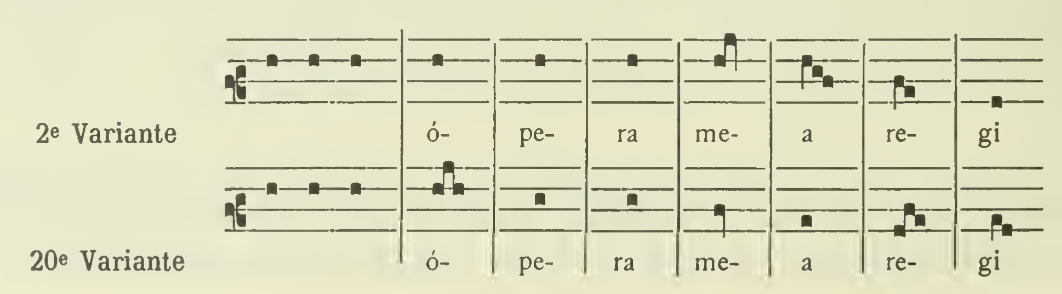
23e Variante

1er Type	O	faci-	én-	tes	in-	i-	qui-	tá-	tem

24e Variante

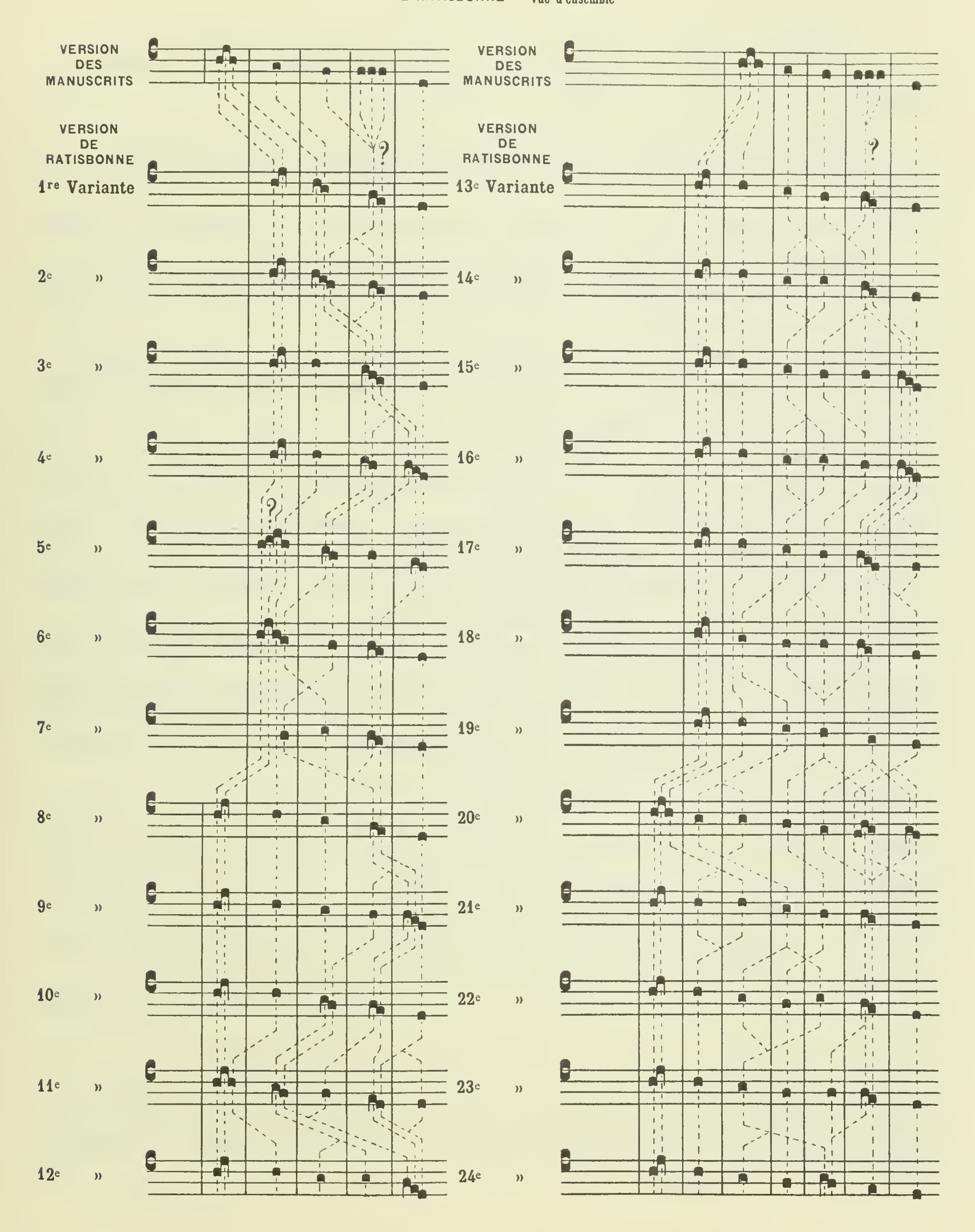
3e Type	U	libe-	rá-	bit	e-	um	Dó-	mi-	nus

Dans cette série nous relevons quatre nouvelles cadences pour le premier type syllabique, ce qui lui fait en tout *treize* finales mélodiques. A signaler aussi les variantes 21 & 22 qui s'appliquent à la même chute syllabique &, qui plus est, aux mêmes mots ! N'oublions pas dans ce genre la 2e & la 20e variantes : les mots *opera mea regi* (A^1, A^2) y sont traités de la façon la plus inattendue :



DÉSAGRÉGATION DE LA CADENCE **PLANA**. — PSALMODIE DES INTROITS. 1er MODE.

VERSION DE RATISBONNE — Vue d'ensemble



Après cette étude analytique, faisons de la synthèse & réunissons sous un seul regard les fantaisistes productions de l'école médicéenne. Nous livrons cette lamentable page d'histoire musicale aux méditations du lecteur. (Cf. p. 151.)

En terminant cet exposé rappelons les deux règles fondamentales, essentielles de la psalmodie romaine :

« Répétition constante de la même mélodie pour tous les versets de psaumes ; »

« Nécessité d'une méthode sûre & uniforme d'adaptation des diverses paroles à une mélodie. »

Le résultat pratique de ces deux règles, c'est la facilité pour les chantres, pour le peuple entier de prendre part à la psalmodie.

Si, d'autre part, nous essayons de formuler les règles de la psalmodie ratisbonnienne, nous aurons au contraire :

« Variation constante de la même mélodie dans presque tous les versets de psaumes ; »

« Liberté presque complète pour le compositeur d'adapter à sa guise les diverses paroles aux multiples variations d'un même thème. »

Le résultat pratique, c'est l'impossibilité pour le peuple entier de prendre part à la psalmodie. Le peuple, à l'église, se sert plus de sa mémoire que de ses livres, comment pourrait-il retenir par cœur des psalmodies aux formes instables, variant à chaque verset, dont la ressemblance même devient une difficulté de plus, & un piège tendu à la faiblesse de son éducation musicale ? Mieux vaudrait pour les foules vingt-quatre formes psalmodiques absolument différentes, mais fixes, que vingt-quatre variantes indécises d'un même thème.

Et maintenant en face de ces faits écrasants pour la version médicéenne, que deviennent toutes ces raisons d'art, de grammaire, d'accentuation, de facilité pratique, d'autorité palestrinienne que l'on invoque & que l'on fait miroiter, devant les yeux de la foule naïve, en faveur de ces tristes produits d'une époque de décadence & de ruine pour le plain-chant ? L'analyse impartiale vient de nous révéler leur véritable valeur intrinsèque.

La vérité, c'est que cette mélodie psalmodique, au point de vue de l'art, est une caricature grotesque de la vraie psalmodie romaine ; au point de vue grammatical, une négation absolue des règles les plus rationnelles d'adaptation des paroles à la musique ; au point de vue pratique, un fouillis inextricable de difficultés, car elle les multiplie manifestement en multipliant les leçons. La vérité, c'est que cette mélodie psalmodique, & elle n'est pas la seule, n'est qu'une pauvre martyre à laquelle le réformateur fait endurer le supplice du chevalet ; il la distend, la démembre, la brise, la torture, la broie sans pitié jusqu'à ce que mort s'en suive. S'obstiner à rendre responsable l'immortel Palestrina de cette œuvre déplorable, c'est le desservir gravement, & non ajouter un nouveau titre de gloire à son nom : s'il est vrai qu'il en soit l'auteur, il ne nous reste qu'à nous souvenir qu'Homère lui-même eut ses heures de sommeil & à jeter un voile discret sur cette défaillance d'un grand génie.

§ VI

LE CURSUS PLANUS ET LA PSALMODIE DES VERSETS

DANS LES RÉPONS DE L'OFFICE

La première partie de ces versets a été analysée au tome III[e] de la *Paléographie,* p. 60 (1). Nous abordons la seconde ; car on doit se souvenir que, dans les huit modes, les cadences finales de ces psalmodies sont modelées sur le cursus *planus*. (Cf. Tab. XXI, n[os] 30 à 37, p. 47.)

Notre tâche devient de plus en plus facile. Après avoir exposé la formation des cadences *planæ* & expliqué les règles d'adaptation des paroles, il ne nous reste plus qu'à produire les faits qui, par centaines, par milliers, viennent confirmer ces règles.

Les psalmodies responsoriales que nous donnons ci-dessous sont empruntées à des tableaux beaucoup plus considérables où les répons de l'office, au nombre de près de sept cents, sont rangés dans l'ordre adopté ici (2). L'Antiphonaire du bienheureux Hartker (n[os] 390-391 de la bibliothèque de Saint-Gall) nous a fourni ces exemples. Aussi bien nous aurions pu nous servir du premier Antiphonaire venu : si les textes des répons & surtout des versets varient souvent dans les anciens manuscrits, si les cadences musicales elles-mêmes sont sujettes à certaines variantes propres à telle ou telle région, du moins les règles d'adaptation des paroles sont-elles partout les mêmes, & partout très régulièrement observées.

Nous aurions pu choisir, comme texte, des exemples plus répétés de cursus *planus ;* il nous a semblé préférable de varier les paroles pour faire ressortir plus clairement comment la cadence musicale *plana,* une fois calquée sur son premier type syllabique, est absolument indépendante de toutes les terminaisons syllabiques qui ne sont pas un cursus *planus*. Dans ces tableaux, les cursus *planus* sont signalés par des caractères gras.

La musique est celle de l'école sangallienne. Pour faciliter notre travail, nous avons réuni sous une même pagination les deux volumes 390 & 391 de la bibliothèque de Saint-Gall, qui forment l'Antiphonaire du B. Hartker ; & nous nous servons ci-dessous de cette pagination. Le n° 390 va de la page 1 à la page 192, & le n° 391, de la page 193 à la page 456.

En tête de chaque mode, nous avons ajouté la première partie du verset ; ainsi le lecteur aura toutes ces mélodies psalmodiques dans leur plein développement.

Après ces observations préliminaires nous pouvons donner les tableaux ; nous les ferons suivre de quelques brèves remarques.
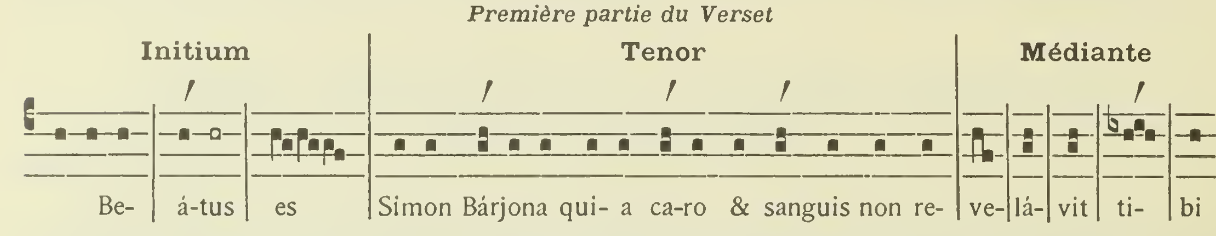
(1) Cf. aussi : *Der Einfluss des tonischen Accentes,* p. 52.

(2) Malgré le vif intérêt que présenterait la publication de tous ces répons en notation romanienne avec signes & lettres, malgré les instances de plusieurs de nos amis, nous ne pouvons nous décider à livrer à la presse ce long travail qui contiendrait plus de six feuilles, soit quarante-huit pages de notre format. Ce dossier restera donc dans nos archives à la disposition des lecteurs qui voudraient vérifier nos assertions.

TABLEAU XXVI

PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS A L'OFFICE. 1er Mode. — **Version des Manuscrits**

Première partie du Verset



Deuxième partie du Verset

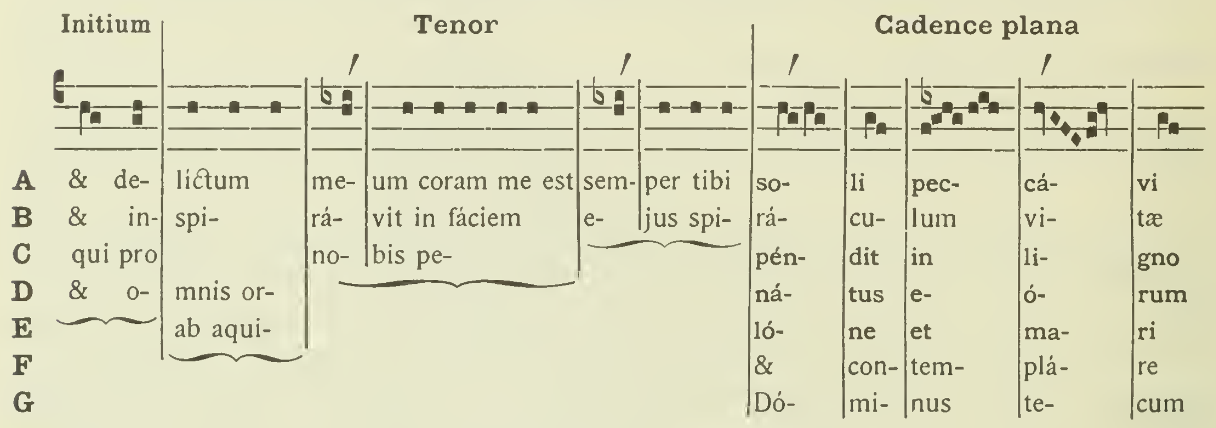
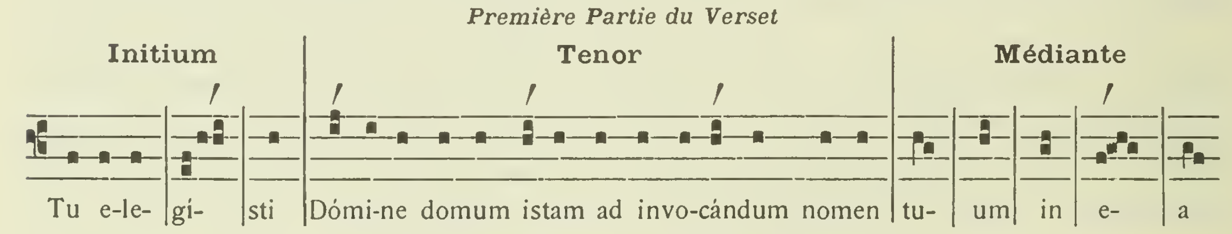


TABLEAU XXVII

PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS A L'OFFICE. 2e Mode. — **Version des Manuscrits**

Première Partie du Verset



Deuxième Partie du Verset

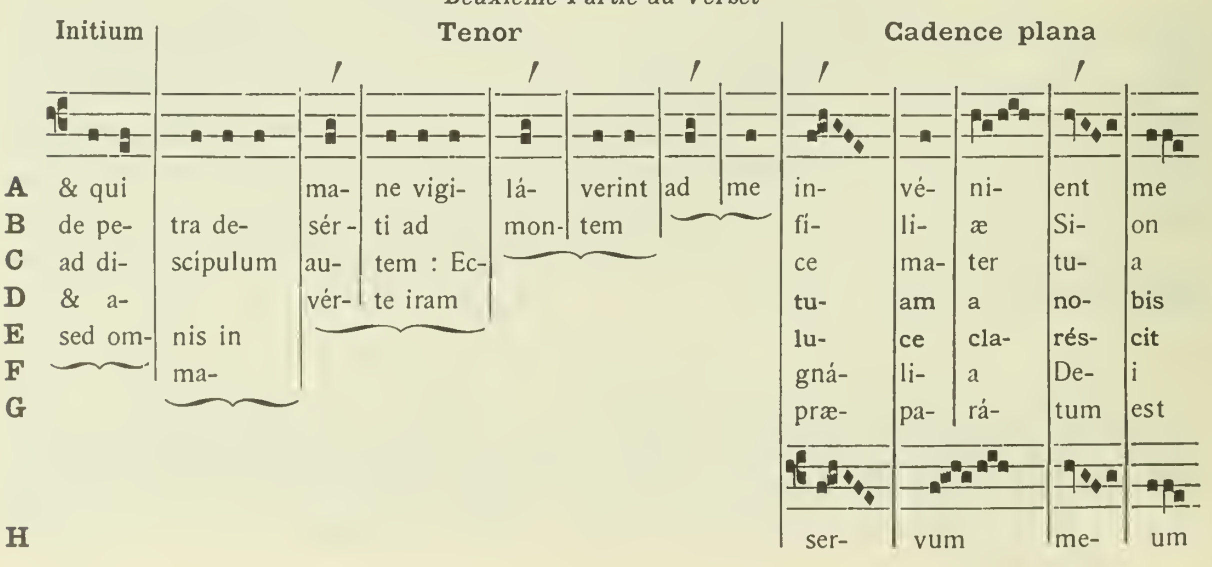
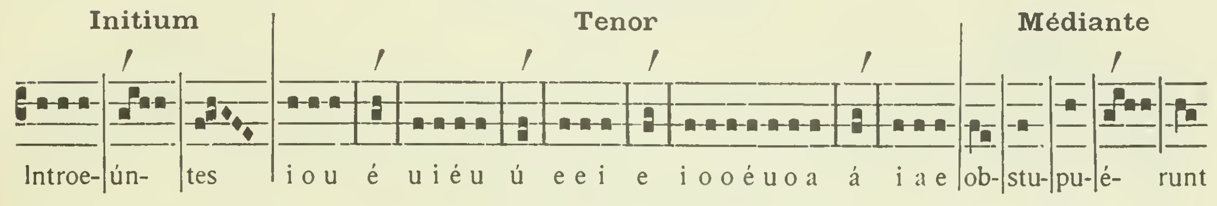


TABLEAU XXVIII

PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS A L'OFFICE. 3[e] Mode. — **Version des Manuscrits**





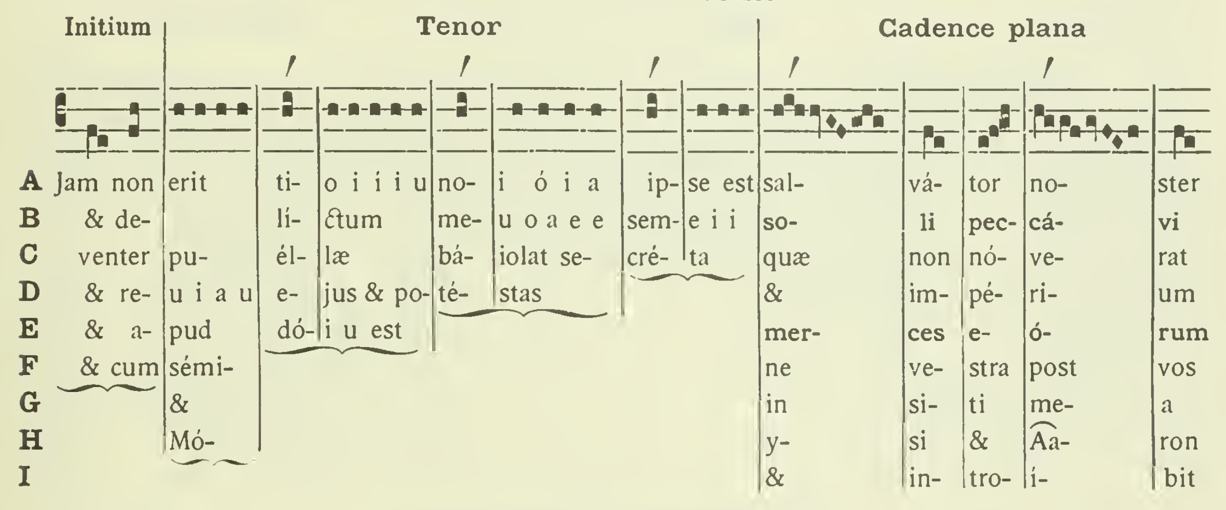
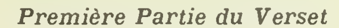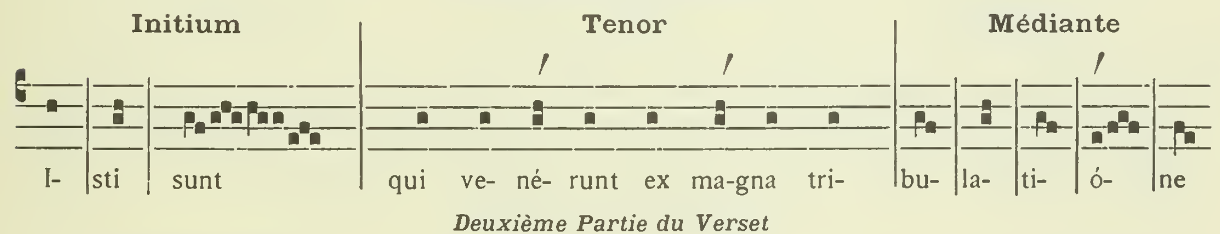


TABLEAU XXIX

PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS A L'OFFICE. 4[e] Mode. — **Version des Manuscrits**





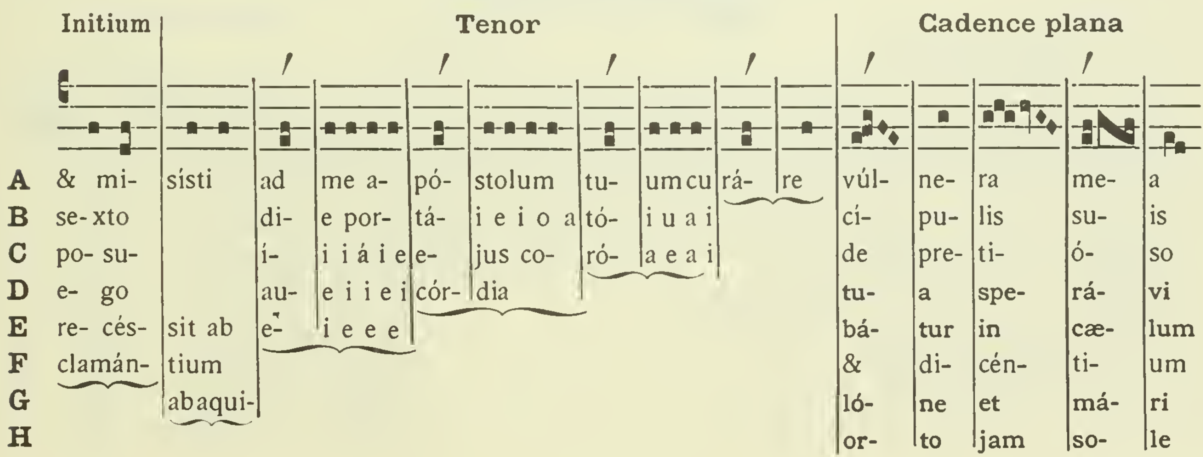


TABLEAU XXX

PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS A L'OFFICE. 5e MODE. — **Version des Manuscrits**
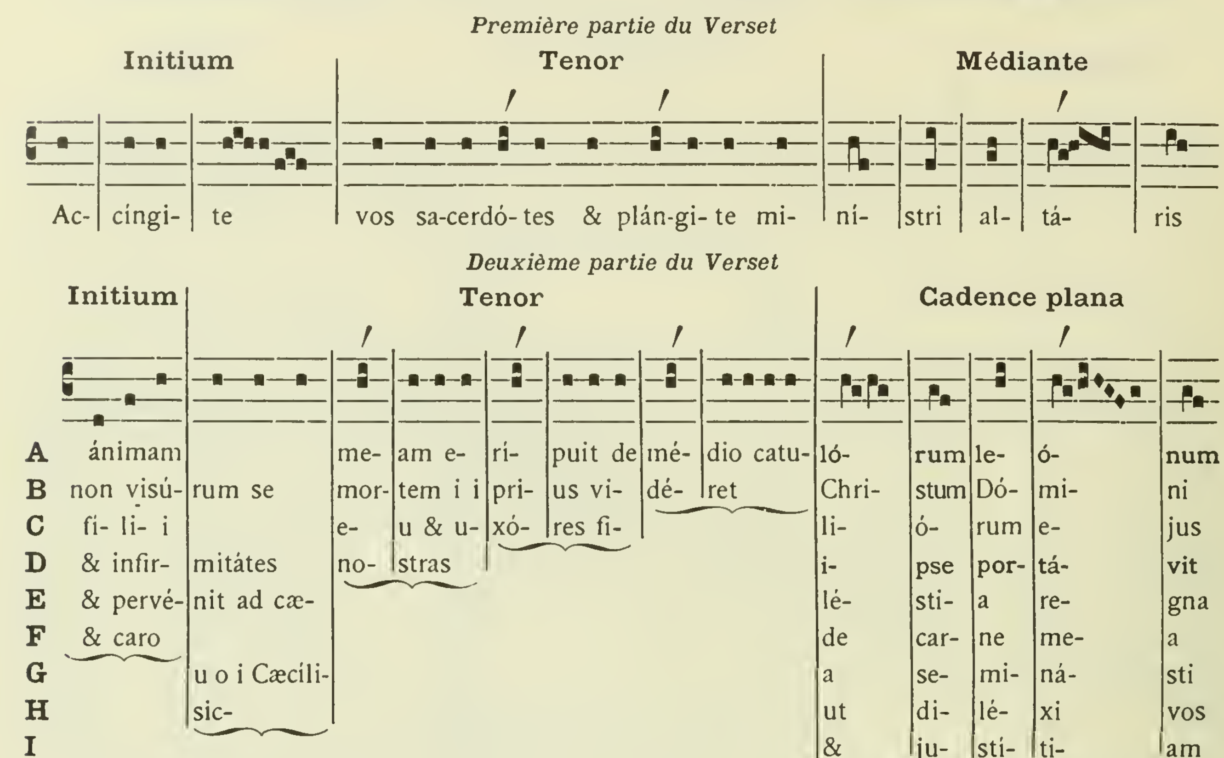


TABLEAU XXXI

PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS A L'OFFICE. 6e MODE. — **Version des Manuscrits**

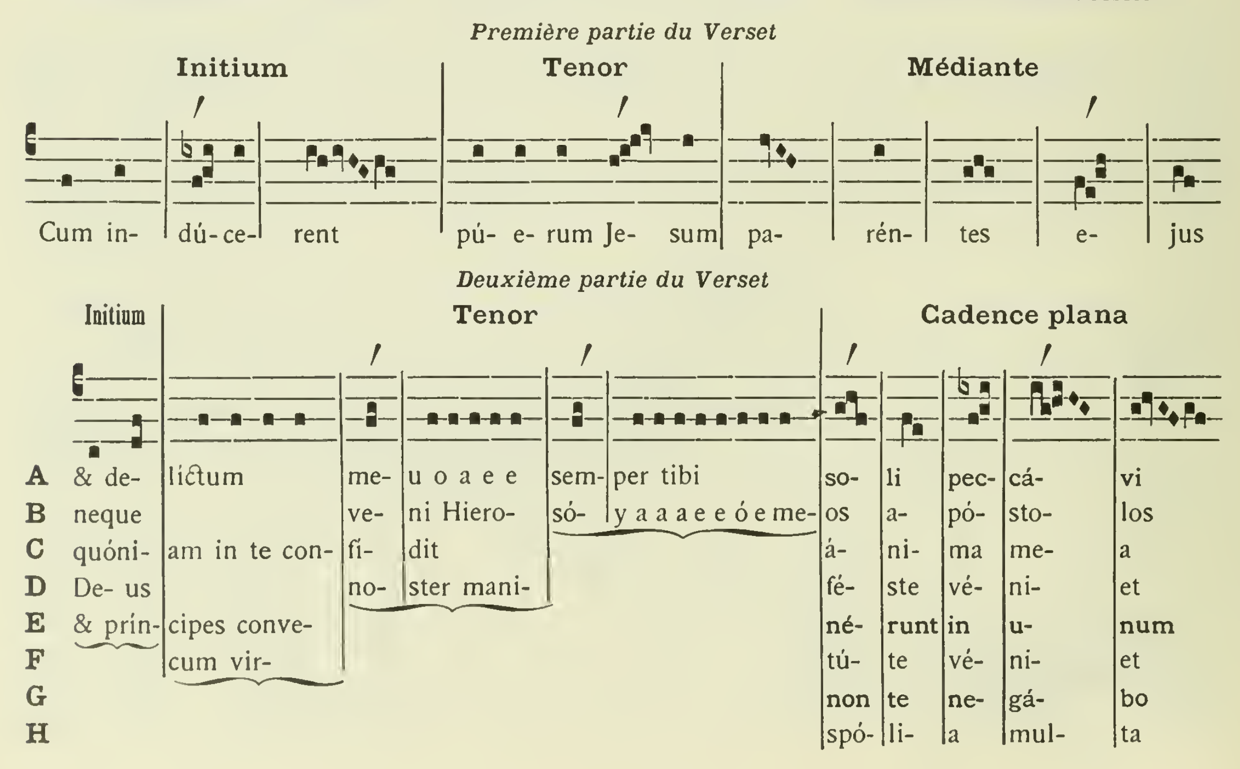
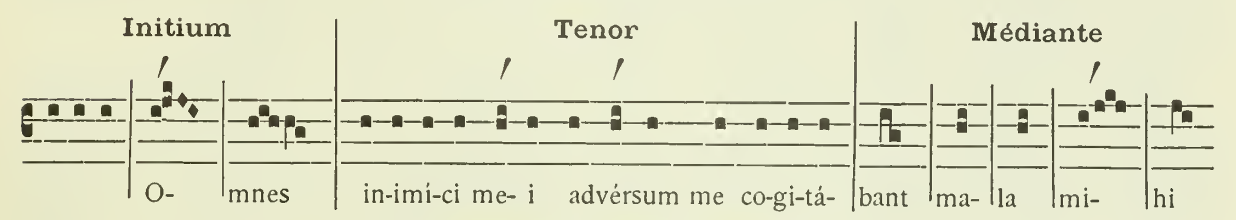


TABLEAU XXXII

PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS A L'OFFICE. 7e MODE. — **Version des Manuscrits**

Première Partie du Verset



Deuxième Partie du Verset

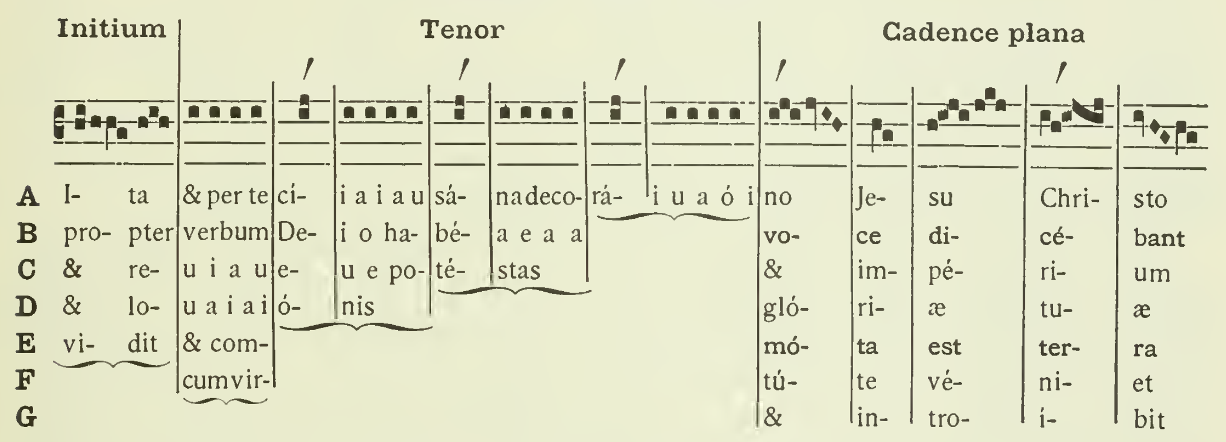
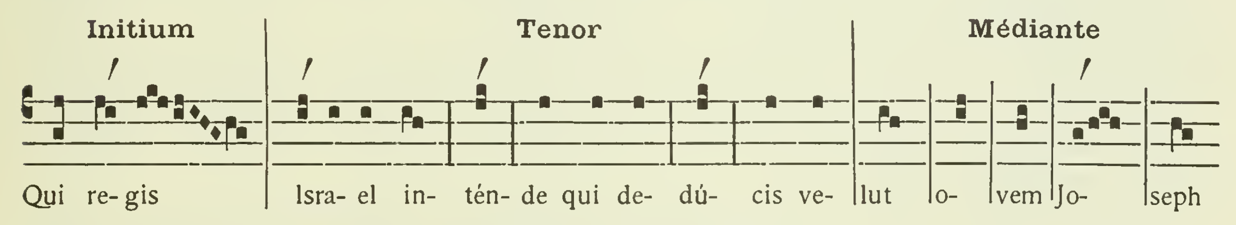


TABLEAU XXXIII

PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS A L'OFFICE. 8e MODE. — **Version des Manuscrits**

Première Partie du Verset



Deuxième Partie du Verset

	Initium	Tenor									Cadence plana				
A	& quod-		cúm	que	sól-	e i u e	ter-	ram	e-	i o ú	tum	&	in	cæ-	lis
B	á- ni-	mam	me-	am e-	ri-	ui de	mé-	io a u			ló-	rum	le-	ó-	num
C	quod ní-	mio	ze-	lo u ó							dit	cor-	pus	me-	um
D	ha- bi-		tá-	re							fra-	tres	in	u-	num
E	& e-	go i u									fæ-	num	á-	ru-	i
F		a a ui									ló-	ne	&	ma-	ri
G											sed	sic-	ut	tu	vis

Notes sur les tableaux précédents (1). — Ces tableaux sont si clairs, les règles de composition & de structure s'en dégagent avec tant de lumière, qu'ils ont à peine besoin de commentaire. Du premier coup d'œil, on saisit combien sont logiques les règles d'adaptation des paroles à la cantilène, combien elles sont conformes aux lois de la grammaire & de la musique, qu'il s'agisse de l'initium, de la tenor ou de la cadence *plana*.

En ce qui concerne cette dernière, les sept cents répons auxquels sont empruntés les exemples précédents *ne présentent pas une seule exception* à la règle : « les cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes. » Nous nous trompons, il y en a deux, mais elles confirment la règle. La première, au Tableau XXVII, dernière ligne, *servum meum :* ici l'application de la loi était impossible, puisque le texte compte seulement quatre syllabes ; la deuxième, au Tableau XXVIII, avant-dernière ligne : la cadence musicale est appuyée sur six syllabes, (Mo)-*ysi et Aaron ;* mais, en réalité, il n'y en a que cinq, car manifestement il y a contraction des deux premières voyelles du mot *Aaron*. En résumé, huit lignes de musique, une pour chaque mode, suffisent pour la psalmodie de cette masse de versets. Voilà bien la psalmodie romaine avec son ordre, son unité, sa simplicité, & sa facilité pratique.

L'histoire de ces cantilènes est la même que celle des versets à l'introït : les règles d'adaptation se conservèrent jusqu'au seizième & au dix-septième siècles, époque où l'on entreprit, surtout en Italie, de corriger ce qu'on appelait alors les *barbarismes* des anciens compositeurs romains. Le résultat de ces corrections invraisemblables reste consigné dans l'édition de Ratisbonne. La place nous manque pour en produire différents spécimens ; toutefois, c'est une page d'histoire musicale ecclésiastique trop curieuse & en même temps trop lamentable pour que nous n'en mettions pas au moins un lambeau sous les yeux du lecteur.

(1) Les versets de ces huit tableaux ont été empruntés aux répons suivants de l'Antiphonaire du B. Hartker, nos 390-391 de la bibliothèque de Saint-Gall.

Tableau XXVI. — **A**. Peccata mea, p. 84. — **B**. In principio fecit, p. 136. — **C**. Surrexit Pastor, p. 235. — **D**. In principio Deus, p. 136. — **E**. Canite tuba, p. 31. — **F**. Hierusalem surge, p. 22. — **G**. Nativitas tua, p. 305.

Tableau XXVII. — **A**. Locutus est, p. 245. — **B**. Rorate cæli, p. 35. — **C**. Valde honorandus est, p. 61. — **D**. A facie furoris, p. 416. — **E**. Strinxerunt, p. 291. — **F**. Repleti sunt, p. 267. — **G**. Dominus qui elegit te, p. 376. — **H**. Qui vicerit, p. 61.

Tableau XXVIII. — **A**. Prope est, p. 28. — **B**. Peccavi, p. 394. — **C**. Videte, p. 118. — **D**. Hic qui advenit, p. 49. — **E**. Lux perpetua, p. 251. — **F**. Ædificavit, p. 140. — **G**. Omnes amici, p. 215. — **H**. Magna enim, p. 398. — **I**. Ecce virgo, p. 17.

Tableau XXIX. — **A**. Ego autem, p. 123. — **B**. Ante sextum, p. 131. — **C**. Desiderium, p. 371. — **D**. Usquequo, p. 167. — **E**. Eduxit Dominus, p. 262. — **F**. Sub throno Dei, p. 67. — **G**. Descendit Dominus, p. 29. — **H**. Dum transisset, p. 227.

Tableau XXX. — **A**. Misit Dominus, p. 415. — **B**. Suscipiens Jesum, p. 117. — **C**. Quadraginta, p. 139. — **D**. Ecce vidimus, p. 178. — **E**. Iste sanctus, p. 370. — **F**. Immisit Dominus, p. 137. — **G**. Beata Cæcilia, p. 349. — **H**. Ego sum vitis, p. 251. — **I**. Vidisti Domine, p. 121.

Tableau XXXI. — **A**. Abscondi, p. 85. — **B**. Cum autem, p. 285. — **C**. Ne perdideris, p. 87. — **D**. Qui venturus est, p. 28. — **E**. Tradiderunt, p. 217. — **F**. Aspiciebam, p. 16. — **G**. Si diligis me, p. 278. — **H**. Principes, p. 167.

Tableau XXXII. — **A**. Lucia virgo, p. 26. — **B**. Sub altare, p. 65. — **C**. Nascetur nobis, p. 32. — **D**. Audiam Domine, p. 84. — **E**. Cogitavi, p. 88. — **F**. Præcursor, p. 35. — **G**. Aspiciens, p. 16.

Tableau XXXIII. — **A**. Tu es pastor, p. 280. — **B**. Dominus qui eripuit, p. 393. — **C**. Ecce sacerdos, p. 375. — **D**. Cilicio Cæcilia, p. 348. — **E**. Velociter exaudi, p. 89. — **F**. Virgo Israhel, p. 32. — **G**. In monte Oliveti, p. 178.

TABLEAU XXXIV

VERSETS DES RÉPONS DU 8e MODE. (DEUXIÈME PARTIE)

VERSION DE RATISBONNE

	Répons	Livres et Pages							
A	Elegit eum	P.R. 247	& non	confun-				dé-	tur
B	Ista est	P.R. 249	de- lí-	ci- is			áf-	flu-	ens
C	Tristis est	M.H. 127	& Fi-	li- us hómi-nis tra-dé- tur in ma-nus		pec-	ca-	tó-	rum
D	Vinea	M.H. 204		& æ-di- fi-		cá-	vi	tur-	rim
E	Hodie nobis	O.N. 25	re-pa-	ra-ti- ó-nis antíquæ fe-li-ci-	tá-	tis	æ-	tér-	næ
F	Verbum	O.N. 40	& si-	ne i-pso	fa-	ctum	est	ni-	hil
G	Benedic Dne	P.R. 163	& é-	gerit pæni-tén- ti- am, veni- énsque o-rá- ve-rit	in	lo-	co	i-	sto
H	Ecce Adam	P.R. 220	& in-	du-it	e-	um	&	a-	it

	Répons	Livres et Pages							
I	Hæc est	P.R. 186	nox e-	nim non	e-	rit	in	e-	a
J		M.H. 4	ut non	intré-tis in	ten-	ta-	ti-	ó-	nem
	In monte Oliveti								
K		M.H. 124	ut non	intré-tis in	ten-	ta-	ti-	ó-	nem
L	Animam	M.H. 212	& non	pepercé- runt	á-	**ni-**	mæ	me-	æ
M	Maria	M.H. 374	& in-	tro-e-ún-tes vi-dé-runt júve-nem sedéntem in dextris	qui	di-	xit	il-	lis
N	O vos omnes	M.H. 277	& vi-	dé-te	do-	ló-	rem	me-	um
O	Tamquam	M.H. 209			di-	xit	ad	e-	os
P	Astiterunt	M.H. 282	& pó-	puli me-di-tá-ti	sunt	in-	á-	**ni-**	a
Q	Credo quod	O.D. 33	& ó-	cu-li me- i	con-	spe-	ctú-	ri	sunt
R	Dne quando	O.D. 35	& lux	perpé-tu- a	lú-	ce-	at	e-	is

S Domine O.D. 46 — & a | de-lićto | me- | o | mun- | da | me

T Ecce ℣. Gloria P.R. 220 — & Spi- | ri- | tu- | i | San- | ćto

U Jam ℣. Gloria P.R. 123 — & Spi- | ri- | **tu-** | i | San- | ćto

V Ecce P.R. 241 — & te- | staméntum su-um confirmá-vit | su- | per | ca- | put | e- | jus

X Jam non P.R. 123 — quæ e- | go | præ- | ci- | pi- | o | vo- | bis

Y Amicus M.H. 136 — si na- | tus non fu- | is- | set | ho- | mo | il- | le

Z Unus ex M.H. 138 — hic me | tra-di-tú-rus est in | ma- | nus | pec- | ca- | tó- | rum

AA Dne quando O.D. 35 — dum vé- | ne-ris ju-di-cá-re no- | li | me | con- | dem- | ná- | re

BB Recessit M.H. 276 — & sub- | vértit po- | tén- | ti- | as | di- . | à- | bo- | li

CC Tulerunt M.H. 397 — & vidit du-os Angelos in albis se- | dén- | tes | qui | di- | cunt | e- | i

Arrêtons-nous... (1). En étudiant les versets d'introït, nous avons vu que les compositeurs du seizième & du dix-neuvième siècles qui ont présidé à la confection de l'édition de Ratisbonne s'étaient ingéniés à varier de vingt-quatre manières, pour trente-huit textes, l'unique clausule des manuscrits. Ici ce coup de maître est bien dépassé : nous trouvons vingt-huit variantes d'une même cadence musicale pour vingt-huit textes. Une pour chaque verset! Ces proportions gardées, le dépouillement complet du Responsorial ratisbonnien nous amènerait à constater l'existence de *quelques centaines de variantes* à la place des *huit mélodies-types* de l'antique version romaine. C'est beaucoup pour une édition que l'on dit simplifiée & facile. Passons; examinons seulement nos vingt-huit variantes. *Ab uno disce omnes.*

Quelle est la loi qui a présidé aux transformations de l'unique cadence des manuscrits?

Après avoir étudié, comparé, retourné en tous sens, analysé toutes ces clausules & beaucoup d'autres de même provenance, nous sommes arrivés à cette conviction que la loi suprême, la loi unique de ce nouveau chant, c'est la variété. Reine capricieuse & absolue, la variété tient lieu ici de tout ce qui constitue & révèle la beauté d'une œuvre d'art, nous voulons dire l'intégrité, l'unité, la proportion, l'harmonie. Elle domine toutes les règles, anciennes ou nouvelles : les anciennes, elles les suit ou les viole à son gré; les nouvelles, elle les crée pour se donner le plaisir de les détruire; & tout cela elle le fait avec une désinvolture & un sans-gêne qui déconcertent la grammaire, la musique & toutes les lois de l'esthétique ordinaire. Faut-il le prouver? rien n'est plus facile.

Il est de mode depuis le seizième siècle de blâmer l'usage admis dans toute l'antiquité, de donner, en certaines circonstances, plusieurs notes aux pénultièmes brèves. Pour réagir contre une telle barbarie, l'édition typique semble, à première vue, s'être fait une loi de décharger ces syllabes des notes parasites qui les encombrent, &, dans ce but, elle ne craint pas de désagréger les groupes de la mélodie primitive. Or, dans nos vingt-huit cadences responsoriales, le cas d'appliquer cette règle se présente huit fois. Dans cinq cadences, B, R, T, X, BB, on y est fidèle; mais, bien entendu, pour faire la part de la variété, on l'applique de quatre ou cinq manières différentes; puis, dans trois autres clausules, L, P, U, on laisse deux notes sur chacune des pénultièmes brèves.

Il est encore de mode de critiquer les mélodieux jubilus placés dans les manuscrits sur la dernière syllabe d'une cadence. Rien, dit-on, ne serait plus intolérable que cet usage d'origine orientale. Notons que, dans l'espèce, cet usage barbare se borne à mettre six notes, pas davantage, sur la dernière syllabe. (Cf. Tableau XXXIII.) N'importe; la règle de la version typique sera donc d'alléger cette syllabe. On n'y manque pas : dix-sept cadences n'auront que deux notes; mais la loi de la variété intervient : nous trouverons neuf cadences de six notes, C, H, K, O, Q, U, X, Y, Z; une, S, de onze; & une autre, AA, de treize. Jamais les anciens mélodistes ne se sont permis dans les répons cette liberté tout orientale.

(1) Abréviations du tableau précédent. — **P. R.** Pontificale Romanum, Cantorinus Romanus, *Ratisb. 1890.* — **M. H.** Officium Majoris Hebdomadæ, *Ratisb. 1892.* — **O. N.** Officium Nativitatis D. N. J. C., *Ratisb. 1890.* — **O. D.** Officium Defunctorum, *Ratisb. 1894.* Nous avons extrait de ces quatre livres *tous* les versets de répons que nous y avons trouvés. Le résultat auquel nous arrivons n'est donc pas le fait de notre choix.

La variété, elle est partout. La voici encore dans la structure de nos vingt-huit cadences. La première, A, n'a que deux syllabes ; la deuxième, B, en a trois ; les deux suivantes, C & D, quatre ; les clausules de E à U, au nombre de dix-sept, en ont cinq ; cinq autres, de V à AA, en ont six ; & enfin les deux dernières s'allongent jusqu'à sept syllabes.

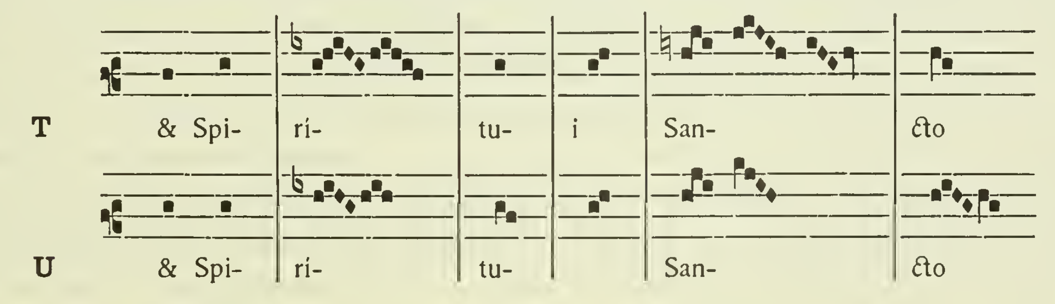
Mais, dira-t-on, il y a des raisons à tous ces changements : ne remarquez-vous pas, par exemple, que la ligne A n'a que six syllabes & qu'il fallait en conséquence raccourcir la cadence afin de donner à cette partie du verset sa récitation musicale & son initium ?

Pure échappatoire ! Ligne O, le texte est encore plus court, il n'a que cinq syllabes, & la cadence est intacte. Au reste, d'après l'édition de Ratisbonne elle-même, il n'est pas si nécessaire de tronquer une cadence sous le prétexte de fournir au verset initium & récitation, puisque l'initium manque à des versets qui ont sept syllabes comme U, huit syllabes comme D, & même dix-neuf syllabes comme CC.

Voici comment, dans la disette de syllabes, les compositeurs romains se tiraient de cette difficulté : ils se préoccupaient d'assurer le texte aux groupes de cadence ; ils songeaient ensuite à la récitation ; l'initium n'arrivait qu'en dernier lieu.

Ligne									
O	5 *syllabes*				di-	xit	ad	e-	os
A	6 »			&	non	con-	fun-	dé-	tur
U	7 »			& Spi-	rí-	tu-	i	San-	cto
D	8 »			& ædi-	fi-	cá-	vi	tur-	rim
H	9 »	& in-		duit	e-	um	&	a-	it
F	10 »	& si-		ne ipso	fa-	ctum	est	ni-	hil
Z	14 »	hic me	traditúrus est	in ma-	nus	pec-	ca-	tó-	rum
	&c.		&c.	&c.			&c.		

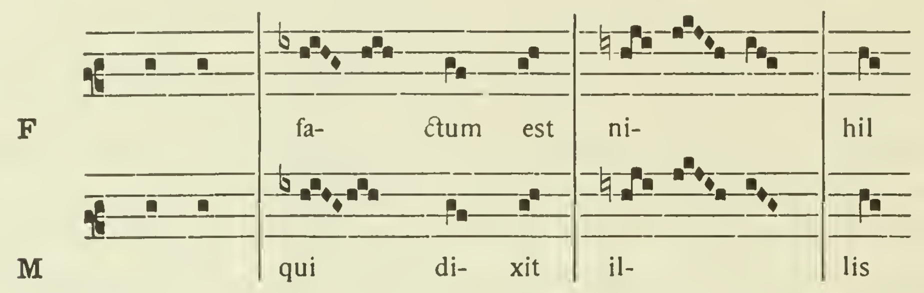
Les *Gloria Patri*, à la fin des répons, semblent réclamer une psalmodie identique : la variété ne l'entend pas ainsi, & elle met au jour ces deux mélodies, extraites du Pontifical.



Aux cadences J & K, on peut voir aussi deux mélodies pour le même répons, *In monte Oliveti*, répété deux fois dans l'office.

Nous n'entrerons pas dans l'étude des groupes & des modifications qu'ils subissent : sur ce point la version de Ratisbonne échappe à toute analyse ; le génie de la variété se donne libre carrière, n'a d'autre frein que son propre caprice, & c'est parfois jusqu'au raffinement qu'il pousse ses industries & ses ressources.

Si, par exemple, deux cadences se ressemblent note pour note, en dépit de cette uniformité extraordinaire, la variété trouvera le moyen de s'imposer : elle changera les carrées en losanges, ou, si l'on veut, les losanges en carrées, disjoindra les groupes unis, réunira les disjoints, &c.



Toutefois, comme la variété elle-même peut à la longue devenir monotone, il importe de remédier à l'ennui qui pourrait naître de la constante diversité des cadences ; c'est sans doute pour cette raison que, dans les livres cités, plusieurs *Gloria Patri* se rencontrent, çà & là, avec une même mélodie. Cette uniformité inattendue apporte à l'oreille & à l'âme une impression nouvelle, & devient ainsi, voyez la subtilité, un nouvel élément de variété.

Malheureusement, à elle seule, la variété ne saurait avoir une vertu assez prépondérante pour constituer une œuvre d'art : poussée à ce point, bien loin de produire un effet esthétique, elle engendre le laid, le désordonné, le difforme. Le musicien — j'entends celui qui connaît les lois de la musique liturgique, qui sait en apprécier la tranquille & suave harmonie, & celui-là seul peut en porter un jugement équitable :

> Non quivis videt immodulata poemata judex :
> Et data Romanis venia est indigna poetis —

le musicien, à l'audition de ces psalmodies mutilées, éprouve une indicible torture, celle du poète, du peintre, de l'artiste en un mot qui, sous son regard impuissant, voit saccager le poème, le tableau, le chef-d'œuvre, objet de son admiration. « Notre sensibilité est extrême dans la perception d'une harmonie : la moindre irrégularité, la moindre altération de symétrie peut nous sembler un chaos ; une syllabe (une note) ajoutée nous paraît, selon les cas, une surcharge énorme ; ainsi, dans une symphonie, l'instrument qui baisse d'un demi-ton peut produire une dissonance déchirante. Nous sommes devant l'œuvre d'art comme un sybarite que peut blesser le pli d'une feuille de rose. Les causes n'en sont pas seulement d'ordre physiologique. La poésie (la musique) affecte en nous le sens du beau ; or, pour remuer l'âme profondément, pour l'irriter ou la troubler, il suffit d'altérer le moindre caractère dans l'objet de son admiration & de son amour. Voyez la délicatesse des musiciens & des grands artistes : Schumann compare le jeu des pianistes qui n'observent pas exactement la mesure « à la démarche d'un homme ivre »... Berlioz parle de brûler la cervelle aux chanteurs qui ajoutent une *appogiature* à une mélodie (1) ». Hélas ! qu'eussent dit Berlioz & Schu-

(1) JULES COMBARIEU, *Les rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression*, p. 265. Paris, Félix Alcan. — Livre remarquable qui révèle un penseur, un critique sûr & délicat, &, ce qui ne nuit à rien, un littérateur très distingué.

mann si... N'insistons pas & achevons notre tâche ingrate d'archéologue & d'antiquaire, en recueillant, pour tenter de les rétablir dans leur premier état, les débris épars qui furent autrefois la vivante & gracieuse cadence *plana* des répons grégoriens. Ce sera, du reste, le dernier tableau de ce genre que nous insérerons dans ce volume. (Cf. Tableau hors texte.)

§ VII

LE CURSUS VELOX ET LE CURSUS PLANUS DANS LA PSALMODIE

DU *VENITE EXSULTEMUS*

Le cursus *planus* occupe une place si considérable dans la construction des cadences psalmodiques qu'il en reste à peine pour les autres espèces de cursus. Cependant les compositeurs liturgiques n'ont pas négligé de calquer plusieurs de leurs clausules musicales sur le cursus *velox* & sur le cursus trispondaïque ; mais n'ayant pas besoin du cursus *tardus*, plus loin nous expliquerons pourquoi, ils le laissèrent de côté.

Venons au cursus *velox,* le plus employé après le *planus*.

On se rappelle la structure de ce cursus :

7 6 5 4 3 2 1
/ . . ' . / .
glo- ri- am perdu-ca-mur
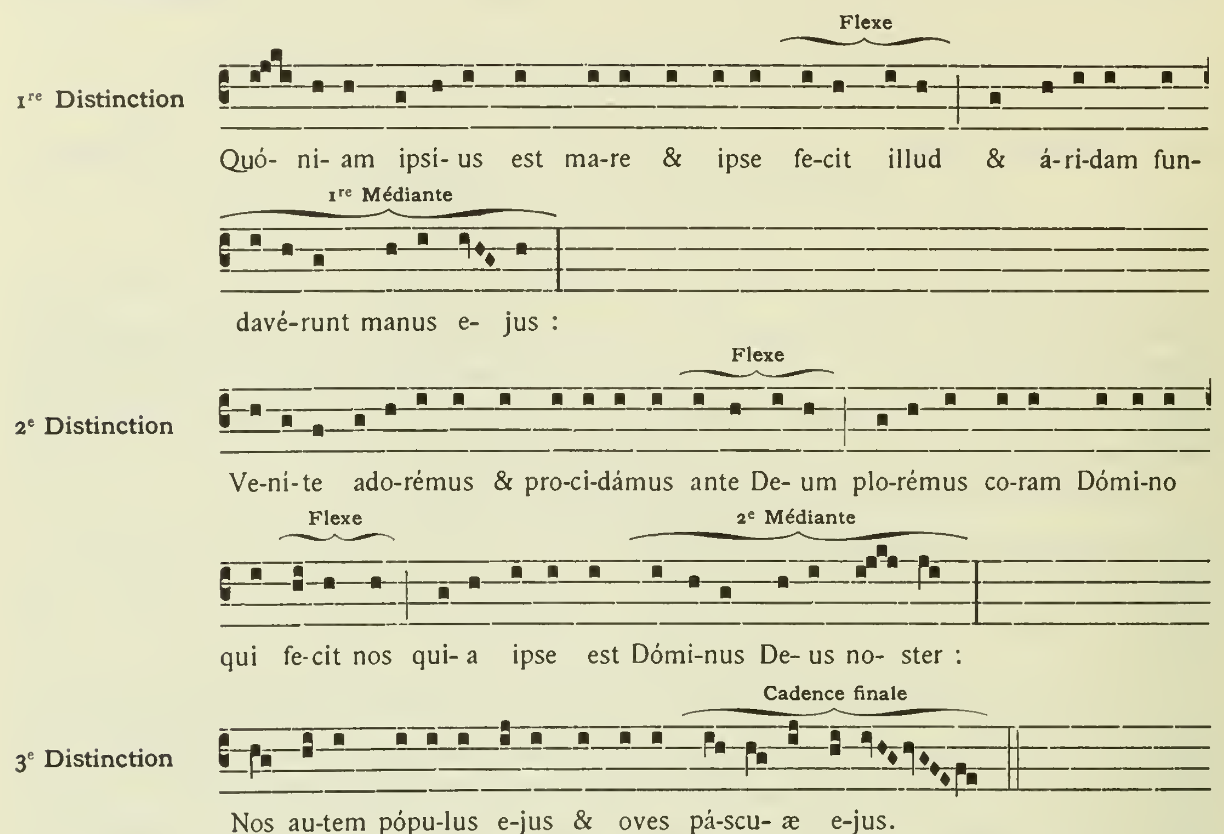
Les deux pieds nécessaires pour former un cursus, un nombre, sont ici le dactyle tonique suivi du dispondée ; en tout sept syllabes dont deux, la septième & la deuxième, sont marquées par des accents principaux, & une autre, la quatrième, reçoit un accent secondaire. En outre une césure ou coupe doit toujours séparer les deux pieds ; sa place se trouve donc entre la cinquième & la quatrième syllabes.

Il ne faut pas chercher longtemps dans le répertoire grégorien pour trouver des cadences musicales modelées sur ce cursus : les divers chants du *Præconium paschale,* ceux de la préface, la psalmodie du *Venite exsultemus* à l'office de matines, & d'autres encore nous en présentent des exemples irrécusables que nous devons étudier.

Commençons par le psaume *Venite*. Quelques explications sur la composition de cette psalmodie ne seront pas inutiles.

Chaque verset mélodique de ce psaume comprend en réalité deux ou même trois versets ordinaires du psautier. La cantilène divise ces versets en trois parties principales, dont les deux premières sont signalées par des cadences médiales ou médiantes, & la dernière par une clausule finale qui amène la reprise de l'antienne de l'invitatoire. Si le texte est long, les deux premières parties se subdivisent au moyen d'une ou deux cadences secondaires très simples, analogues aux flexes en usage dans la psalmodie monastique. Les deux grandes médiantes sont ordinairement semblables ; parfois cependant les deux dernières syllabes de la seconde sont ornées d'un chant dont le caractère est un peu plus conclusif que celui de la première médiante.

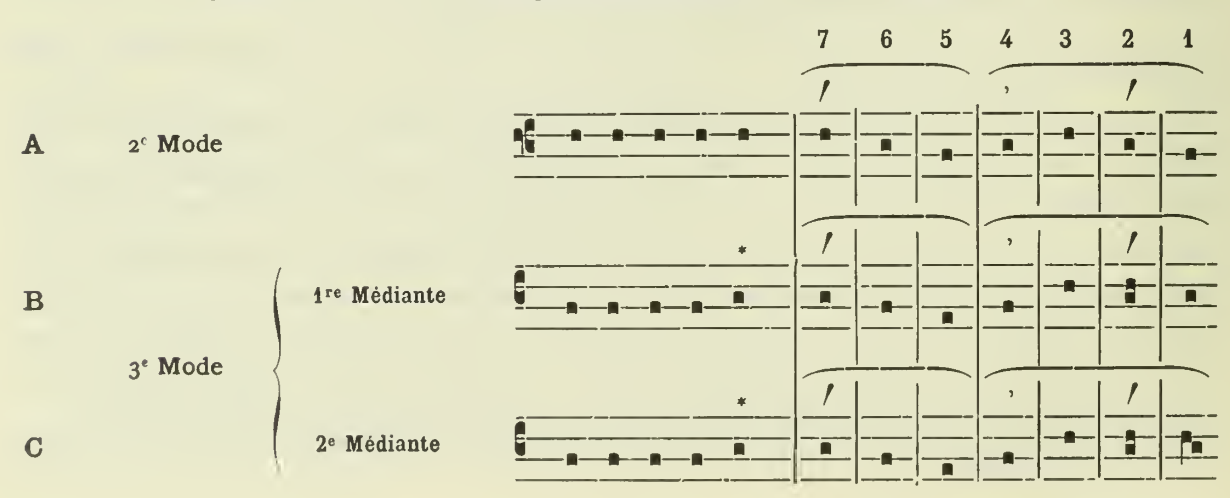
Mais un exemple fera mieux comprendre cette construction musicale que toutes nos explications. Nous choisissons le verset le plus long du psaume *Venite,* & nous le donnons dans le septième mode. La même ordonnance se retrouve dans tous les tons sur lesquels se chante le *Venite.*



Ceci posé, nous devons attirer l'attention sur la forme des deux médiantes. En voici le tableau dans les différents tons.

TABLEAU XXXV

CADENCES HEPTASYLLABIQUES MODELÉES SUR LE CURSUS VELOX



CADENCES HEPTASYLLABIQUES MODELÉES SUR LE CURSUS VELOX *(Suite)*

7 6 5 4 3 2 1

D — 4e Mode. d — 1re Médiante

E — 4e Mode. d — 2e Médiante

F — 4e Mode. E

G — 4e Mode. g

H — 4e Mode. B

I — 5e Mode — 1re Médiante

J — 5e Mode — 2e Médiante

K — 6e Mode — 1re Médiante

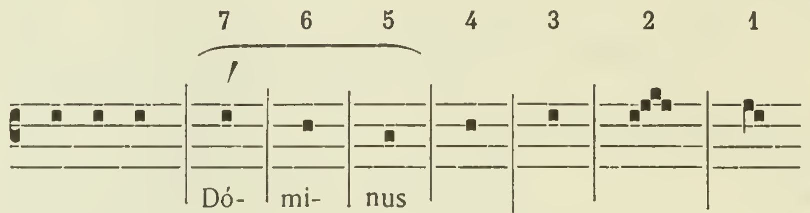
L — 6e Mode — 2e Médiante

M — 7e Mode — 1re Médiante

N — 7e Mode — 2e Médiante

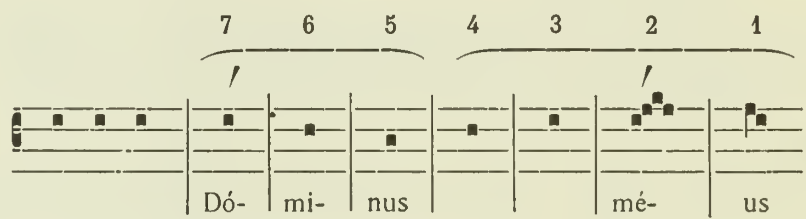
Toutes ces cadences musicales ont évidemment la même structure & ont été calquées sur le même moule syllabique, le cursus *velox* ; car, ici encore, le hasard ne peut produire cette uniformité.

Elles se divisent en deux mouvements mélodiques bien distincts. Le premier comprend les colonnes 7, 6, 5, & se compose de trois notes ou groupes descendants. Si l'on veut adapter à ce dessin musical un mot qui en reproduise la mélodie il faut nécessairement choisir un proparoxyton.



C'est le premier pied d'un cursus *velox*.

Le deuxième mouvement mélodique embrasse les colonnes 4, 3, 2, 1 ; &, dans cette partie, il importe de remarquer la relation tonale qui existe, la même dans tous les modes, entre les notes ou groupes des colonnes 2 & 1 : l'élévation appartient toujours à la colonne 2, l'abaissement à la colonne 1, sauf à la première médiante des cinquième & sixième modes. De plus, colonne 2, lorsqu'il y a des groupes, tous sont ascendants, excepté dans le septième mode, première médiante ; & tous sont descendants dans la colonne 1. On peut donc sans crainte d'erreur ajuster à ces deux colonnes un mot à chute paroxytone.



Quant aux notes des colonnes 3 & 4, elles jouent le même rôle que les notes de la colonne 3 dans le cursus *planus*. (Cf. *Paléog. mus.*, t. IV, p. 53.) Ces notes sont une préparation à l'accent musical & littéraire à la fois de la colonne 2. Il faut donc compléter le texte de notre cadence par un dissyllabe, ou mieux par les deux premières syllabes d'un tétrasyllabe paroxyton, ce qui nous donne un cursus *velox parfait*.

7	6	5	4	3	2	1
Dó-	mi-	nus	De-	us	mé-	us
Dó-	mi-	nus	mi-	se-	rá-	tor
Dó-	mi-	nus	&	red-	ém-	ptor

En raison même de cette fonction secondaire, les ondulations vocales de ces deux colonnes 3 & 4 sont plus libres & plus variées ; elles ne sont pas forcées, comme ailleurs,

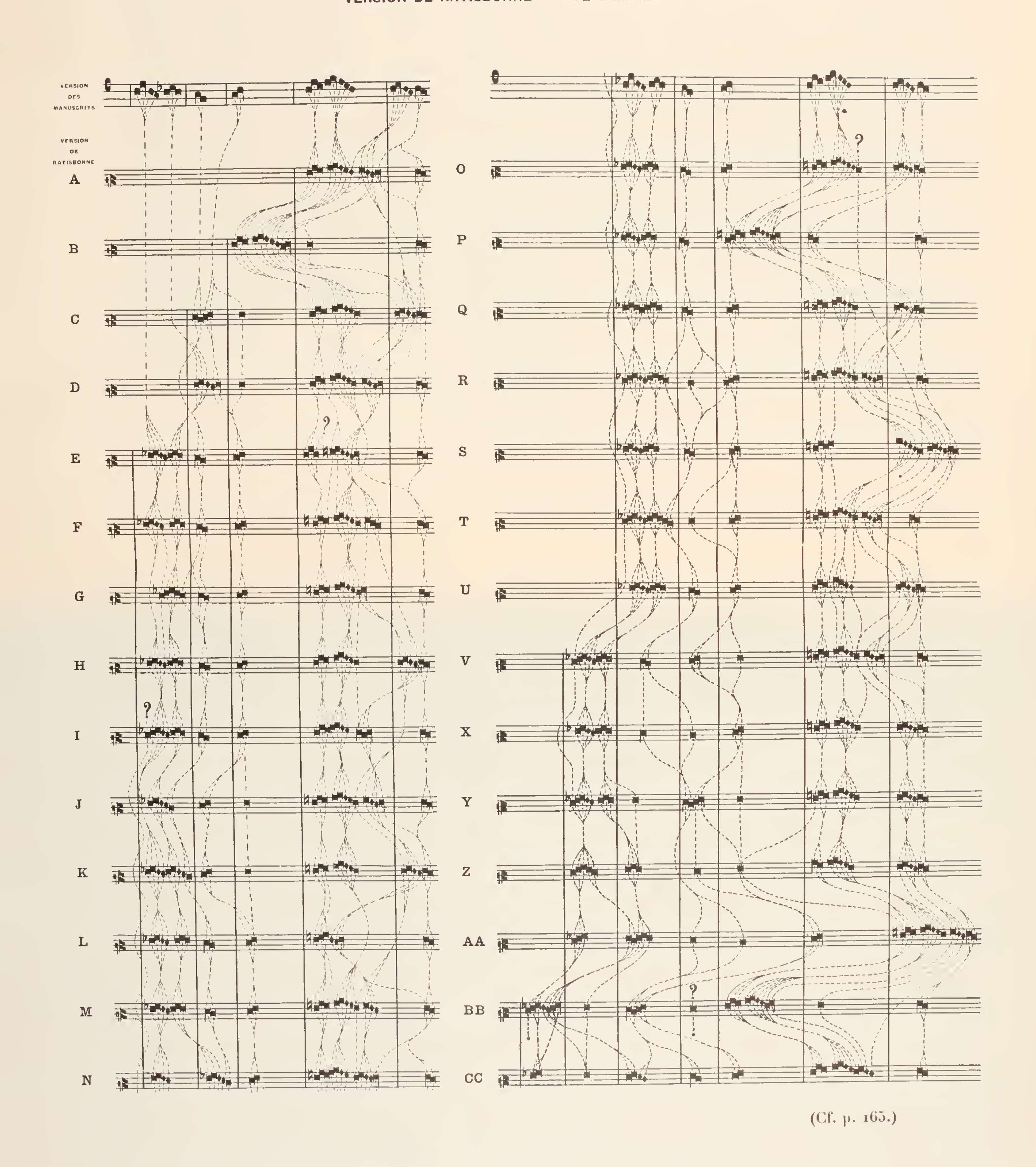
DÉSAGRÉGATION

DE LA CADENCE PLANA

DES VERSETS DE RÉPONS

VIIIe Mode.

VERSION DE RATISBONNE — *VUE D'ENSEMBLE*



(Cf. p. 165.)

de suivre les intonations du texte. Néanmoins l'accent secondaire qui porte sur la colonne 4 est encore signalé dans plusieurs cadences par un podatus ou un groupe ascendant.

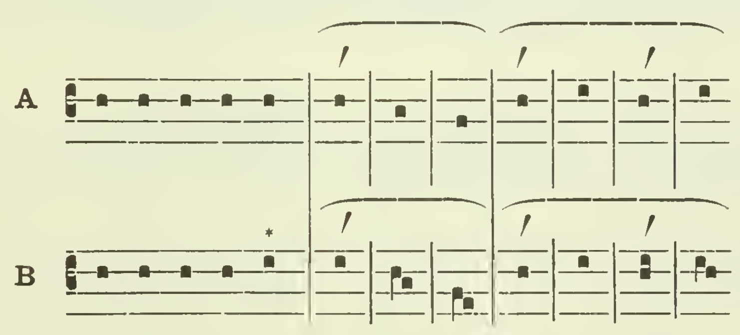
La forme de toutes ces médiantes trahit donc l'influence du cursus *velox ;* mais ce qui met ce fait hors de doute, ce sont les chutes syllabiques qui s'y appliquent. Sur dix cadences, cinq sont en somme de vrais cursus *velox* ou s'en rapprochent de très près.

quia ipse est	Dóminus	Deus noster
ubi tenta-	vérunt me	patres vestri
quia in manu ejus	súnt omnes	fines terræ
	sémper hi	errant corde
ju-	rávi in	ira mea
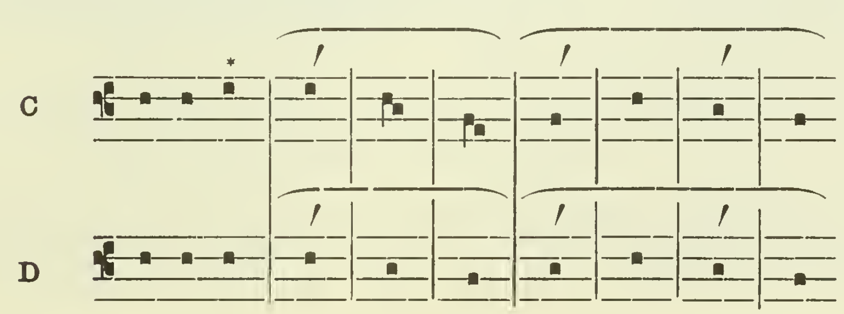
Les cinq autres ont du cursus *velox* la chute dispondaïque, ce qui les dispose à s'adapter très facilement à un cursus musical de la même espèce.

áridam	fundavérunt	manus ejus
nolíte	obduráre	corda vestra
jubilémus	Deo salu-	tári nostro
& Rex	magnus super	omnes deos
fáciem	ejus in con-	fessióne

Contre cette origine de nos médiantes, on pourrait faire valoir peut-être que la psalmodie du psaume *Venite* présente dans les manuscrits des variantes assez nombreuses. Cette objection n'est pas recevable ; car ces variantes ne modifient jamais la structure des cadences que nous étudions. Il importe peu en effet, au point de vue spécial où nous nous plaçons, que la médiante du cinquième mode, par exemple, ait la forme A ou la forme B :



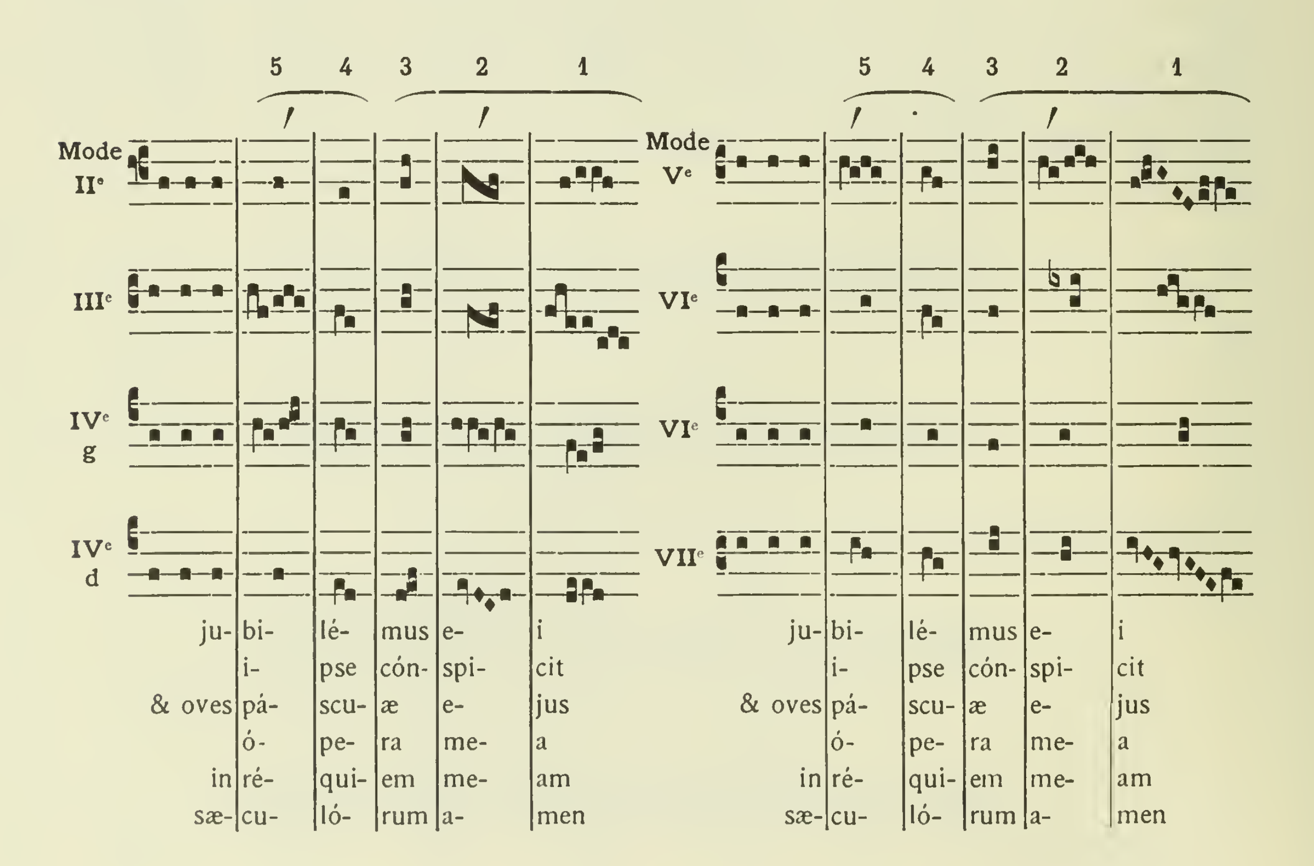
que celle du deuxième mode ait la forme C ou la forme D :



puisque ces variantes conservent intégralement tous les mouvements mélodiques qui caractérisent la cadence *velox*.

Avant de passer outre, signalons une particularité très importante de ces psalmodies. On doit se rappeler que, plus haut (t. III, p. 16 & 17), nous avons indiqué l'existence de médiantes archaïques dans lesquelles, coïncidant avec l'accent tonique, l'élévation musicale se trouvait préparée par une note *moyenne*, placée immédiatement avant l'accent aigu & sur le même degré que lui. Cette particularité est, pour les pièces musicales qui la contiennent, une marque d'antiquité : en vain chercherait-on cette nuance délicate du langage chanté dans des œuvres mélodiques remontant à l'époque carolingienne. Or, les notes de cette espèce abondent aux médiantes & aux flexes des psalmodies du *Venite*. Pour une bonne part, elles donnent à ces vénérables mélopées une saveur d'archaïsme que les autres psalmodies latines n'ont pas toujours conservée avec la même pureté. Nous les indiquons par une petite étoile (*) dans le tableau XXXV & dans les tableaux précédents.

Nous aurons terminé ce que nous avons à dire ici sur le chant du *Venite exsultemus*, quand nous aurons rappelé que la plupart des cadences finales sont à leur tour modelées sur le cursus *planus*. Nous les avons déjà publiées, t. IV p. 48; nous les redonnons ici afin de grouper tout ce qui concerne les psalmodies de l'invitatoire. Cette fois nous y ajoutons les textes qui s'appliquent à ces finales : la loi des cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes est fidèlement observée.



§ VIII

LES CURSUS PLANUS, TARDUS ET VELOX

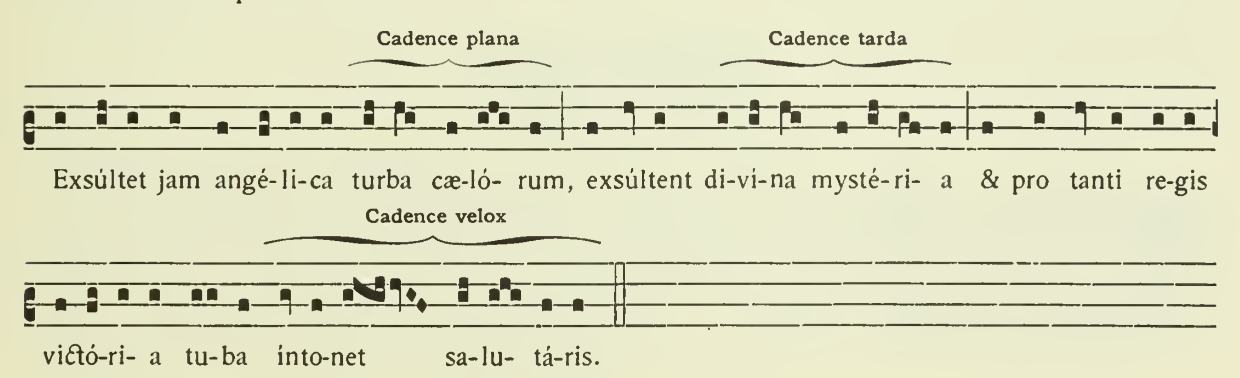
DANS LES DIFFÉRENTS CHANTS DU *PRÆCONIUM PASCHALE*

Maintenant que nous connaissons bien les différents cursus littéraires & mélodiques, rien n'est plus facile que de les retrouver dans les antiques mélopées de l'Église ; les voici, par exemple, dans les divers chants du *Præconium paschale.*

1° PRÆCONIUM PASCHALE DU MIDI DE L'ITALIE

« L'*Exsultet* ou *Præconium paschale* a donné naissance dans le midi de l'Italie, du Xe au XIIe siècle environ, à toute une classe de manuscrits d'un genre tout à fait spécial. Ce sont des rouleaux, écrits en caractères lombards, ornés de nombreuses miniatures, disposées, détail tout à fait caractéristique, en sens inverse du texte. Par suite de cette disposition, les assistants pouvaient voir les peintures au fur & à mesure que le diacre, du haut de l'ambon, déroulait le volume en le lisant (1). » *En chantant,* aurait dû écrire l'auteur de l'intéressante notice à laquelle nous empruntons la citation précédente. En effet, le texte de ces *Exsultet* est toujours surmonté, sauf dans le rouleau de Salerne, de neumes lombards (2), qui nous donnent une mélodie dont la structure rythmique & la simplicité modale nous révèlent la plus haute antiquité. Cette pièce musicale, l'une des plus belles de l'ancien répertoire ecclésiastique, n'a jamais été publiée sur lignes ; aussi la donnerons-nous en entier, afin d'en étudier les cadences & de la faire connaître à nos lecteurs.

En voici le premier verset :



Avant de donner la suite, nous analyserons cette phrase ; lorsque nous en aurons pénétré la structure, nous connaîtrons celle de toutes les autres.

(1) Ernest Langlois, *Le Rouleau d'*Exsultet *de la bibliothèque Casanatense. École française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire,* VIe année, p. 466.
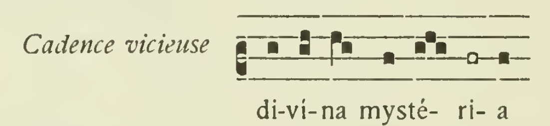
(2) Cf. des exemples de notation lombarde, *Paléog. mus.,* t. II, pl. 19 & suivantes.

Intonation. — Ce verset comprend trois membres de phrase : chacun est doté d'une petite intonation ; celle du premier est un peu ornée. Dans les versets suivants, elle se composera du seul podatus, *ré-mi,* qui sera toujours placé sur la première syllabe. L'intonation des deux autres membres est plus simple. On remarquera comment l'accent tonique coïncide toujours avec l'élévation musicale, *exsúltent, et pro tánti.*

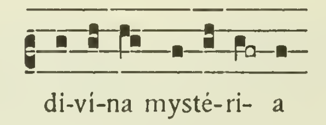
Tenor. — Après l'*initium,* la récitation se poursuit sur le *ré,* & descend, selon les cas, sur l'*ut* afin de signaler par un podatus, *ut-ré,* certains accents toniques du texte, *angélica, victória.* Cette particularité manque dans le second membre, parce que le texte n'est pas assez long.

Première médiante, (túrba cælórum, cursus *planus.)* — L'*Exsultet* appartient à ce groupe de pièces liturgiques, au style très soigné, dont toutes les phrases se terminent par l'un des cursus. Quant à la musique, il suffit de chanter cette cadence pour reconnaître qu'elle a été calquée sur ce cursus *planus.*

Deuxième médiante, (divína mystéria.) — Ce deuxième membre de phrase se termine sur un cursus *tardus.* La cadence musicale qui a servi déjà à la médiante lui est appliquée, mais avec une légère modification nécessitée par l'insertion d'une pénultième brève. Nous avons vu plus haut que l'introduction d'une note & d'une syllabe pénultième brève après un torculus est interdite dans les cadences du chant romain ; aussi le compositeur n'a-t-il pas employé ce procédé qui lui eût donné une cadence vicieuse.
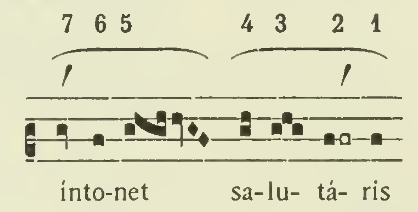


Une chute aussi abrupte eut été insupportable aux oreilles exercées de nos compositeurs. Pour tourner cette difficulté, ils eurent recours à un procédé analysé ci-dessus, p. 111, & qui comprend une double opération, la *diérèse* et l'*épenthèse.*



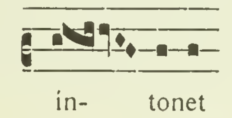
Il y a *diérèse,* puisque la dernière note du torculus est détachée de ce groupe & transportée à la syllabe suivante, *ri ;* il y a *épenthèse,* puisque à cette note détachée vient s'en adjoindre une seconde, d'où naît une clivis qui permet à la phrase musicale de se reposer sans secousse sur la note finale.

Cadence finale, (íntonet salutáris.) — Ce cursus *velox* termine fort bien cette belle phrase



latine. La mélodie qui s'y adapte à merveille n'est pas moins belle ; elle présente une par-

ticularité qu'il faut expliquer. C'est la distinction des deux parties dont se compose la cadence *velox,* au moyen de la petite vocalise placée sur la cinquième syllabe. Il ne faut pas s'étonner de trouver la dernière syllabe d'un mot chargée de notes ; c'est un procédé usité dans les plus anciens textes mélodiques, & dont nous avons parlé ailleurs (t. III, p. 30). Il est évident que l'intégrité, que le rythme normal des mots est mieux conservé, lorsque le mélisme est placé sur la dernière syllabe plutôt que sur l'accent ou sur une syllabe médiane. Ainsi le mouvement dactylique du mot *íntonet* est-il très bien exprimé par les trois premières notes qui lui donnent tout d'abord l'apparence d'un chant syllabique. Mettez au contraire sept notes sur l'accent, aussitôt le rythme normal du mot disparaît, pour faire place à un rythme purement musical qui peut être très réussi, mais n'est plus celui des paroles :



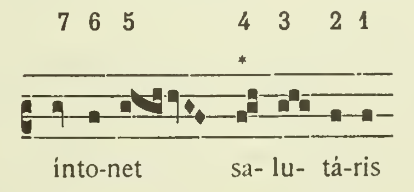
Cette doctrine est si claire qu'il est inutile d'appuyer. Nous ne dirons rien de la finale musicale du mot *salutáris ;* elle a été étudiée plus haut, p. 85 & suivantes.

Telle est la mélodie ou, si l'on veut, telles sont les trois formules psalmodiques qui vont servir pour tous les versets de l'*Exsultet ;* seules, les exigences du texte pourront les modifier légèrement.

L'accord complet entre les paroles & la musique de ce premier verset nous prouve clairement que nous sommes bien en présence d'une mélodie originale, qui a reçu sa forme du texte qui lui est adapté ; il nous reste à étudier comment les cadences syllabiques des autres versets vont s'y ajuster. Ces terminaisons ne se présentent en effet ni dans le même ordre, ni avec la même régularité ; à la place d'une médiante musicale *plana,* on trouvera souvent un cursus *velox* ou un *tardus ;* & à la place d'une finale musicale *velox,* nous rencontrerons des terminaisons syllabiques relevant du cursus *planus* ou du *tardus.* Quelles étaient dans ces cas les règles d'adaptation ?

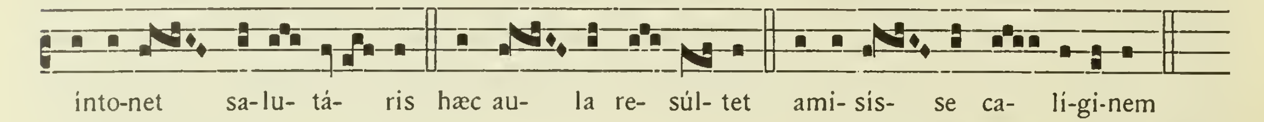
Afin de pouvoir répondre à cette question, nous allons mettre en entier sous les yeux du lecteur ce chant de l'*Exsultet* qui, malgré sa simplicité, est l'un des plus curieux & des plus beaux de l'antique liturgie.

Pour le restituer, nous nous sommes servis de plusieurs rouleaux & livres manuscrits, dont la comparaison nous a permis de corriger les fautes échappées à certains copistes. Nous avons laissé de côté quelques variantes insignifiantes & incapables de modifier nos conclusions : c'est ainsi que le manuscrit de la bibliothèque Casanatense met dans la cadence finale, au groupe nº 4, un scandicus au lieu d'un podatus :



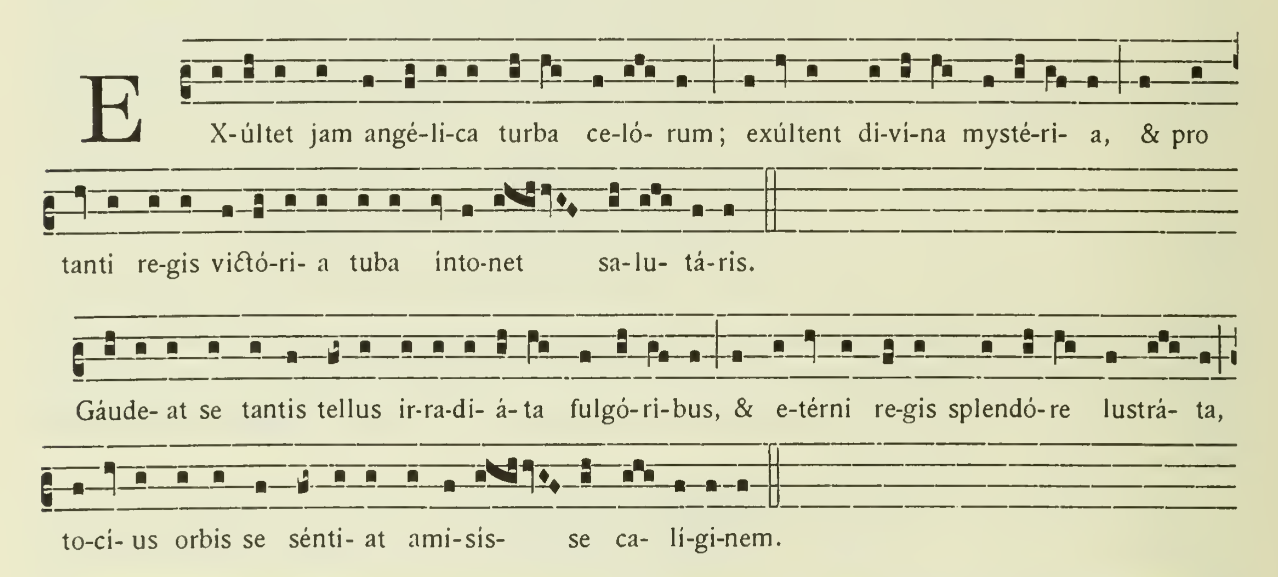
A plus forte raison avons-nous écarté, comme de véritables altérations, des versions don-

nées par des manuscrits d'époque postérieure & sans autorité ; un seul exemple pris au codex B. 23 de la Vallicellane : notre cadence *velox* revêt les différentes formes suivantes.



La notation lombarde, nous avons eu l'occasion de le faire remarquer (*Paléog. mus.*, t. II, p. 49-50), abonde en notes liquescentes ; il était impossible de les imprimer toutes dans notre notation carrée, sans produire une confusion dans l'esprit du lecteur. Nous avons dû faire un choix, & tout naturellement nous avons laissé de côté les notes liquescentes *épenthétiques,* (cf. t. II, p. 72,) nous avons conservé les autres.

La fin du *Præconium paschale* varie selon les manuscrits ; nous avons pris celle du rouleau de la bibliothèque Barberine parce que le texte & la musique en ont été publiés par Pieralisi & par Gerbert (1), ce qui permettra à ceux qui possèdent ces auteurs de vérifier notre traduction.



(1) Voici du reste quelques publications dans lesquelles ou trouvera des spécimens de cette mélodie, avec texte, notation & miniatures.

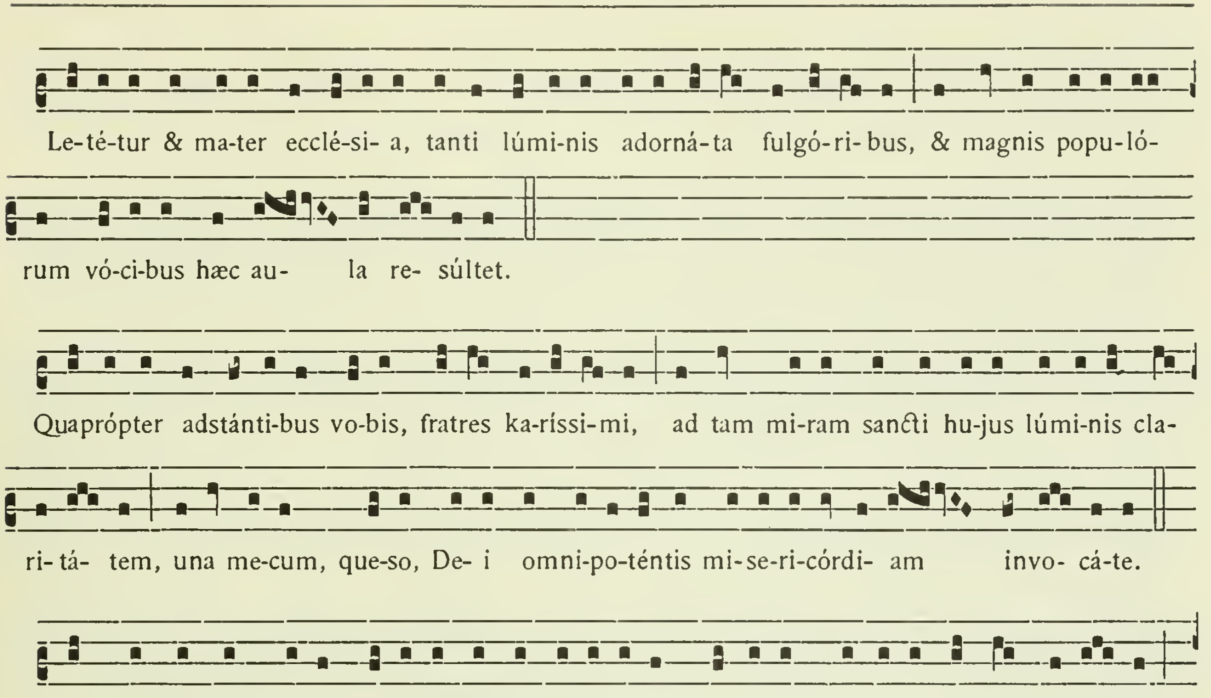
Gerbert, *De Cantu et Musica sacra*, t. I, p. 447, tab. III ; & t. II, tab. XIII.

D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, t. V. pl. 53, 54, 55, 56. Paris, 1823.

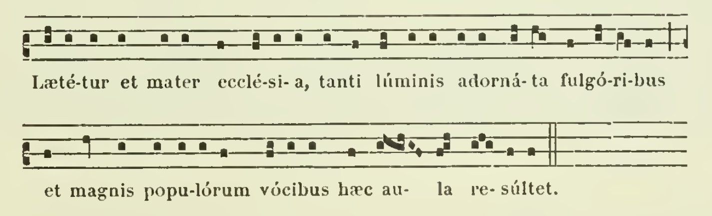
Pieralisi, *Il Preconio Pasquale conforme all' insigne frammento del Codice Barberiniano*. Roma, 1883.

Ernest Langlois, *Le Rouleau d'*Exsultet *de la bibliothèque Casanatense*. Article paru dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*. VI[e] année, 1886, p. 466-482.
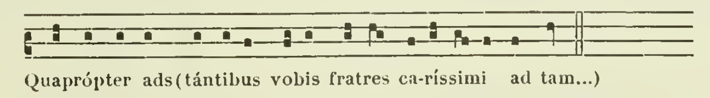
D[r] Adalbert Ebner, *Handschristliche Studien über das Præconium Paschale*. Très savant & très intéressant article sur le texte du *Præconium*, publié dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1893, du docteur Haberl, chez M. Pustet à Ratisbonne. On trouvera, p. 77 de cette brochure, l'une des miniatures dont nous avons parlé, & deux lignes de texte avec neumes. En examinant cette reproduction, le lecteur éprouvera au premier abord un légitime étonnement. Il remarquera que les neumes sont d'une forme tout à fait bizarre & insolite, & que, de plus, ils sont placés sous le texte au lieu de l'être au-dessus, comme dans les autres manuscrits ou rouleaux de cette espèce. S'il essaie de déchiffrer ce grimoire neumatique, il n'y peut réussir. S'il passe au texte,



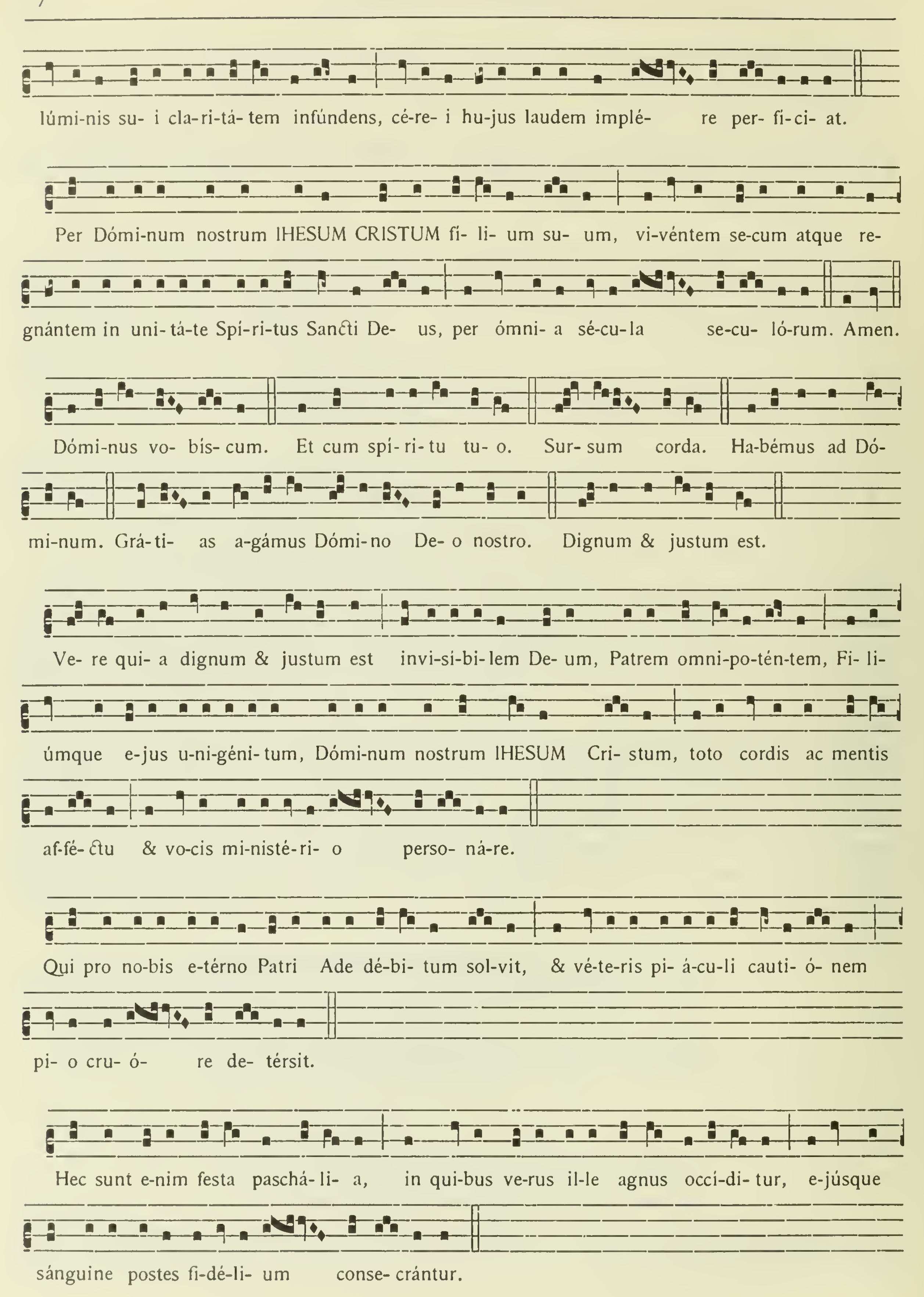
même bizarrerie & même insuccès. Se souvenant alors que, dans les rouleaux d'*Exsultet*, les miniatures sont disposées en sens inverse du texte & de la musique, il retournera le volume du haut en bas... Nouvel insuccès : neumes & lettres sont toujours bizarres & indéchiffrables ! Après ces divers essais, le lecteur désespéré conclura sans doute qu'on écrivait bien mal en Italie au XIe siècle, & que les neumes sont en effet ce qu'on a dit, des hiéroglyphes illisibles qui attendent encore leur Champollion. Il aurait tort néanmoins ; car voici l'explication bien simple de ce mystère, point n'est besoin d'un nouveau Champollion pour le découvrir : l'éditeur (Pustet, Ratisbonne, 1893), peu versé sans doute dans la science de la paléographie musicale, a fait imprimer le *négatif* de sa photographie au lieu du *positif*, en sorte que cette page est reproduite tout entière.... à l'envers : excellent moyen pour rendre illisibles les anciens manuscrits ! Si donc notre lecteur veut lire cette page, il devra : 1° mettre le volume la tête en bas ; 2° tourner la page 77 (page de la reproduction), passer au verso page 78, & à travers ce verso lire la page 77. Autre moyen plus expéditif : après avoir mis le volume la tête en bas, il présentera la page 77 (négatif) en face d'une glace & reconnaîtra aussitôt, *dans la glace*, l'écriture & la notation lombardes, & pourra lire dans le haut de la page :

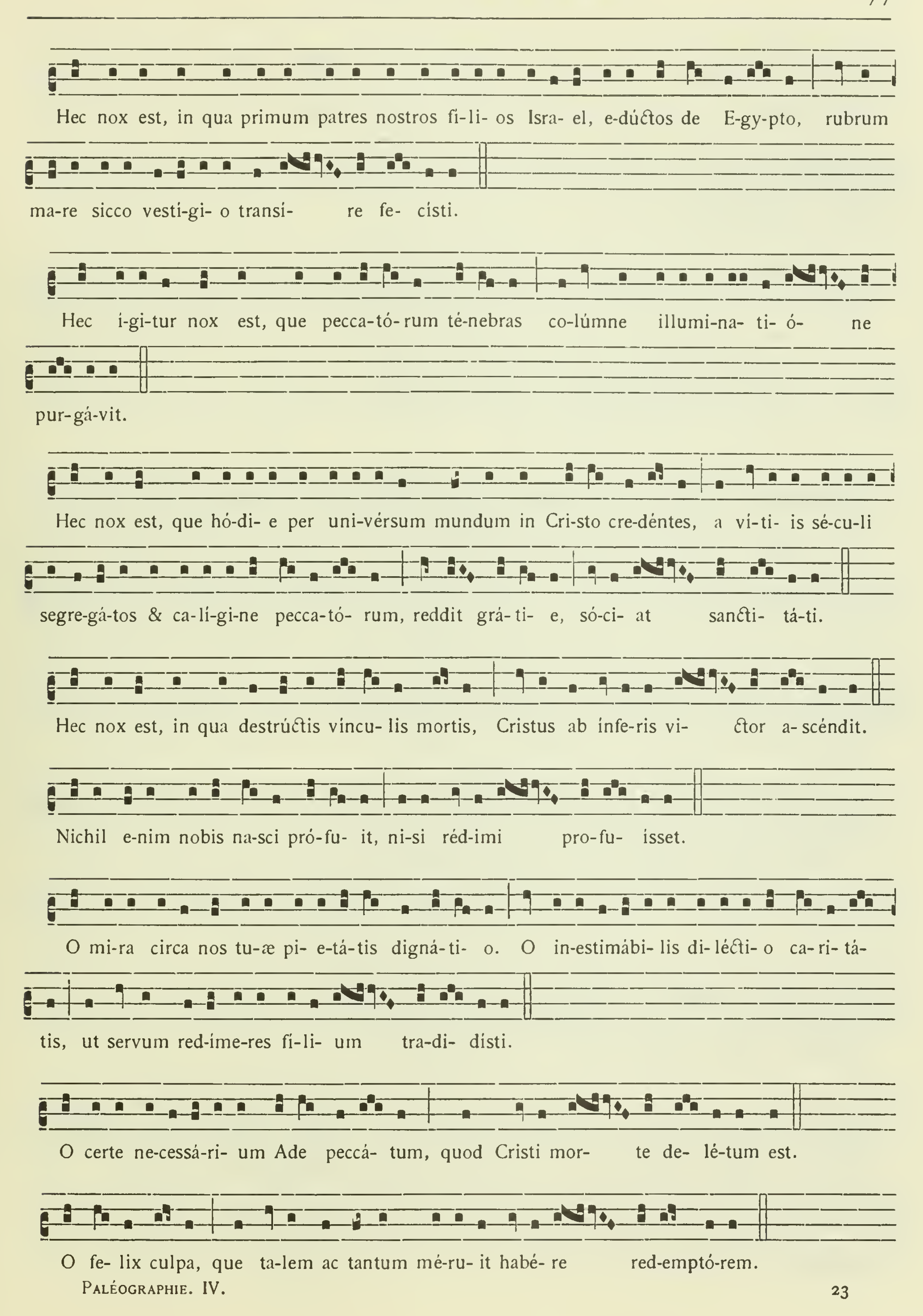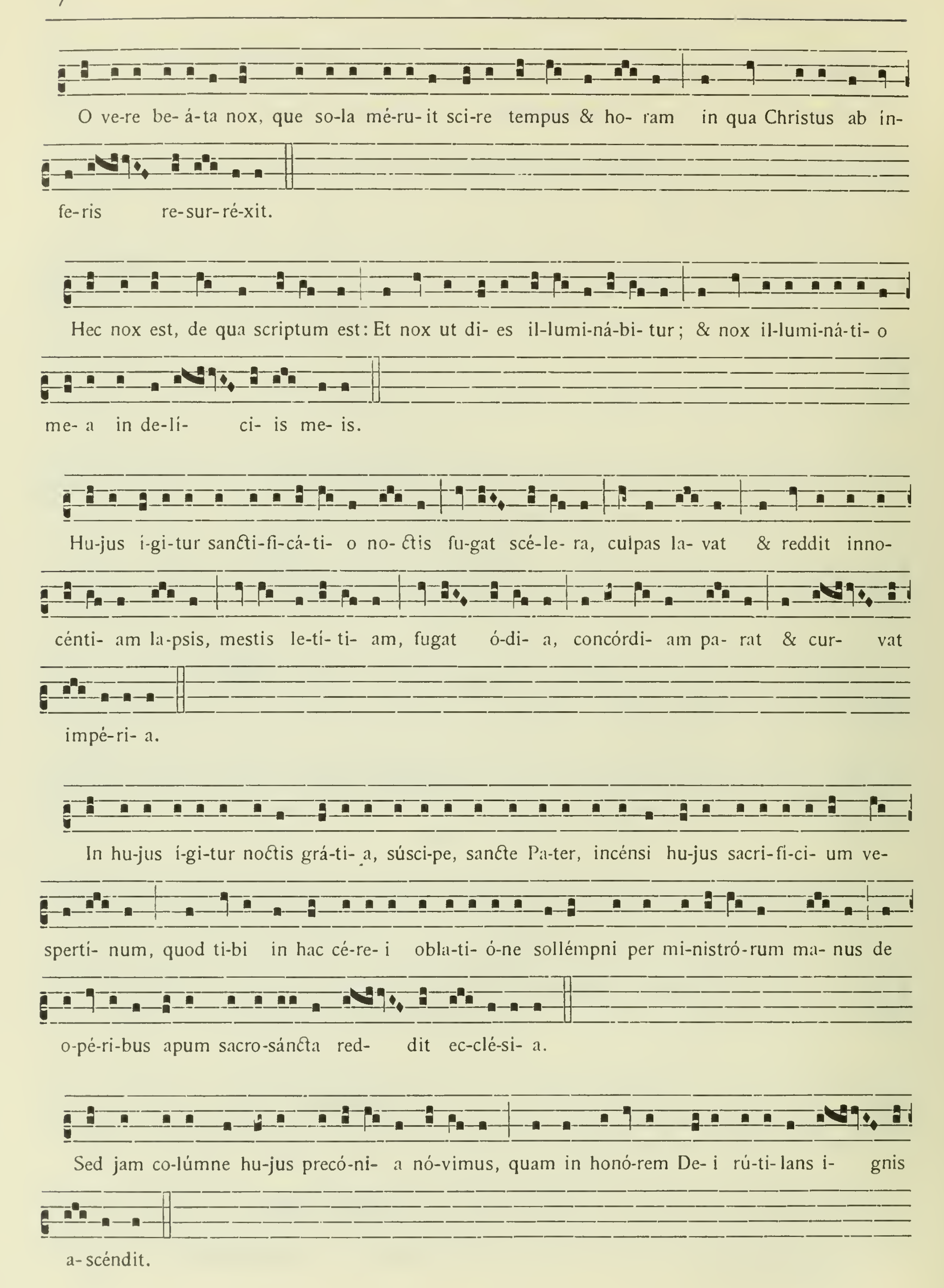


& dans le bas de la page :
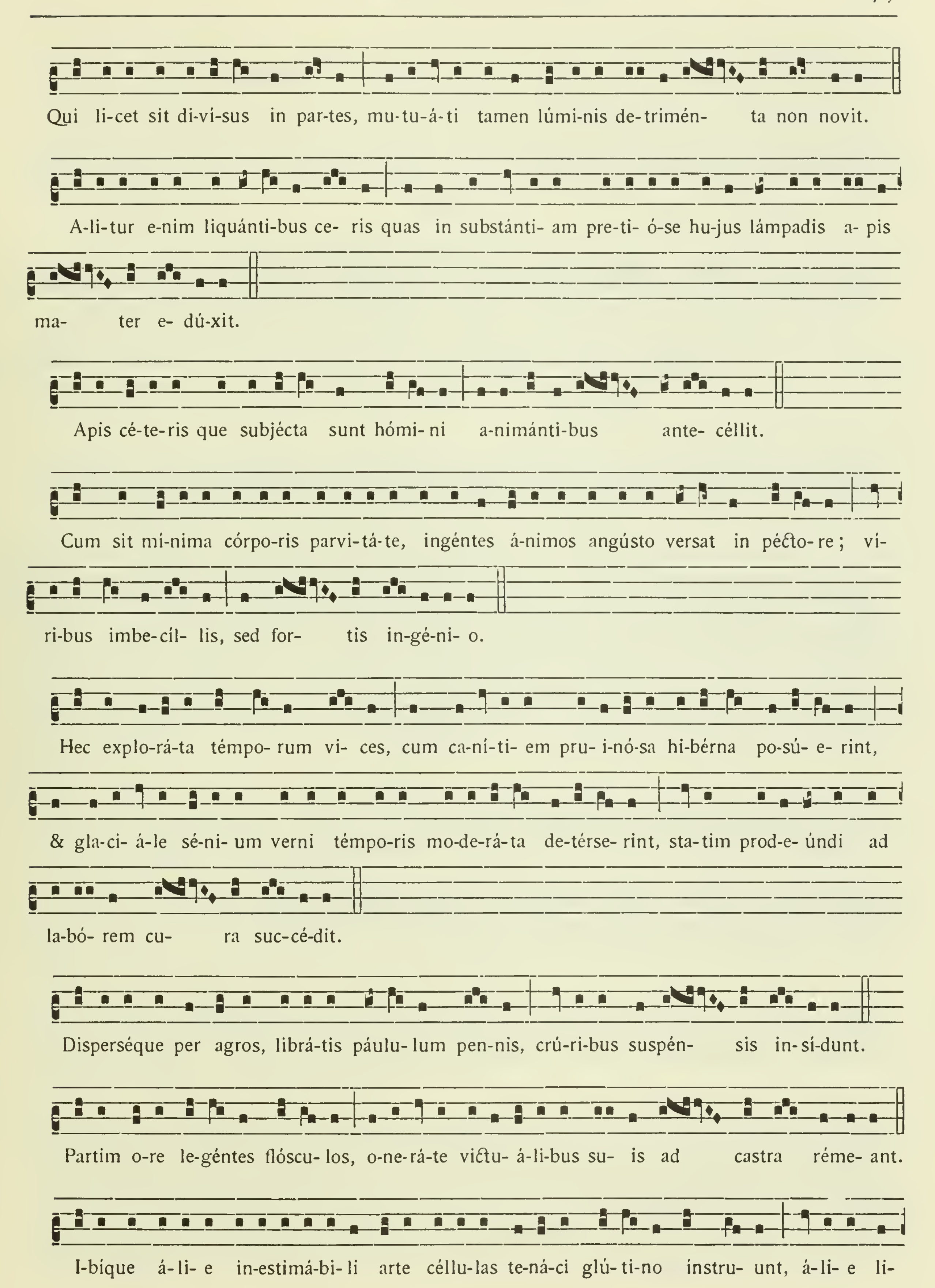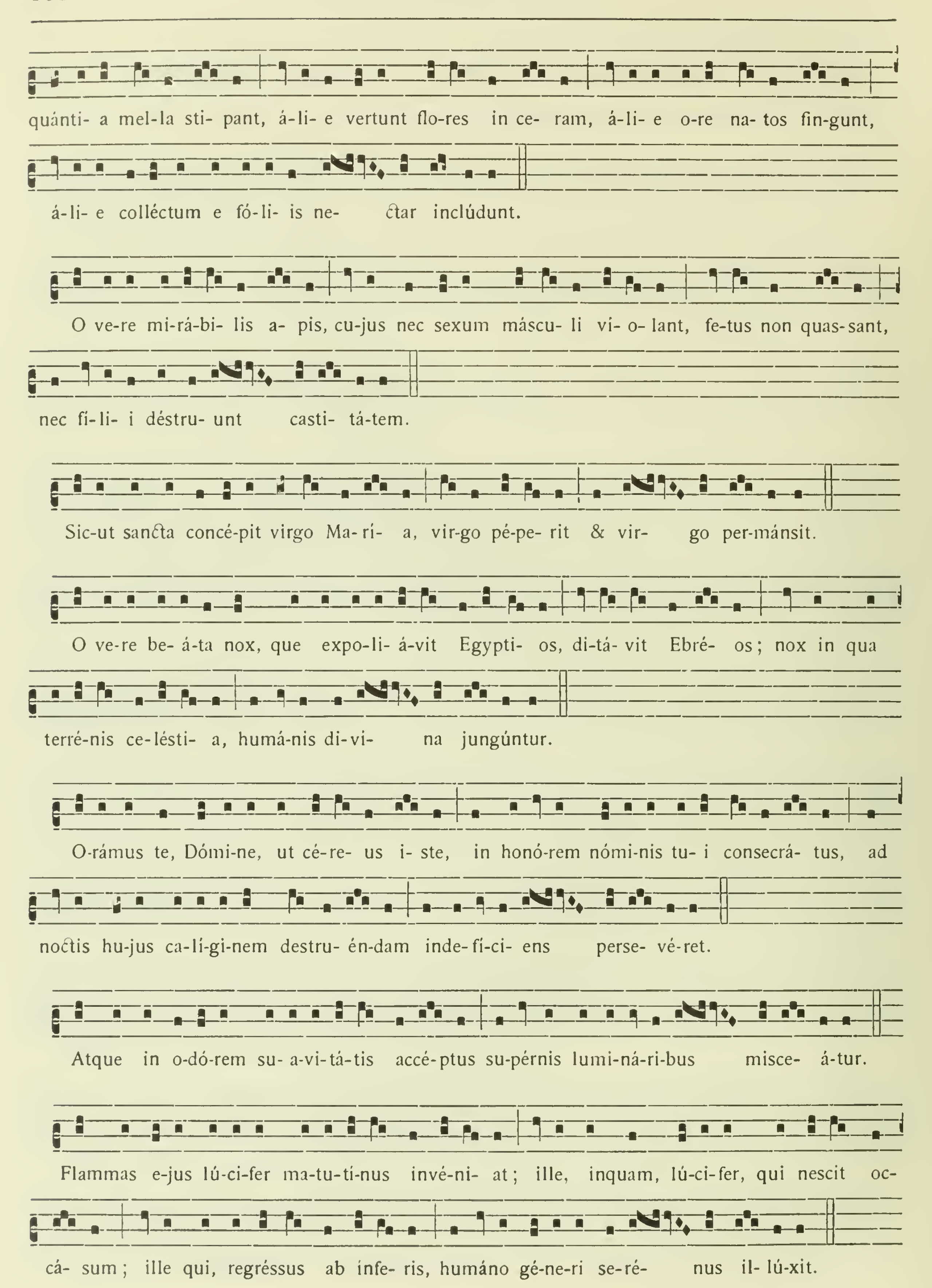


Les paroles entre parenthèses ne sont pas reproduites. Il est regrettable que l'auteur ait donné le *bon à tirer* sans avoir reconnu cette grave erreur.
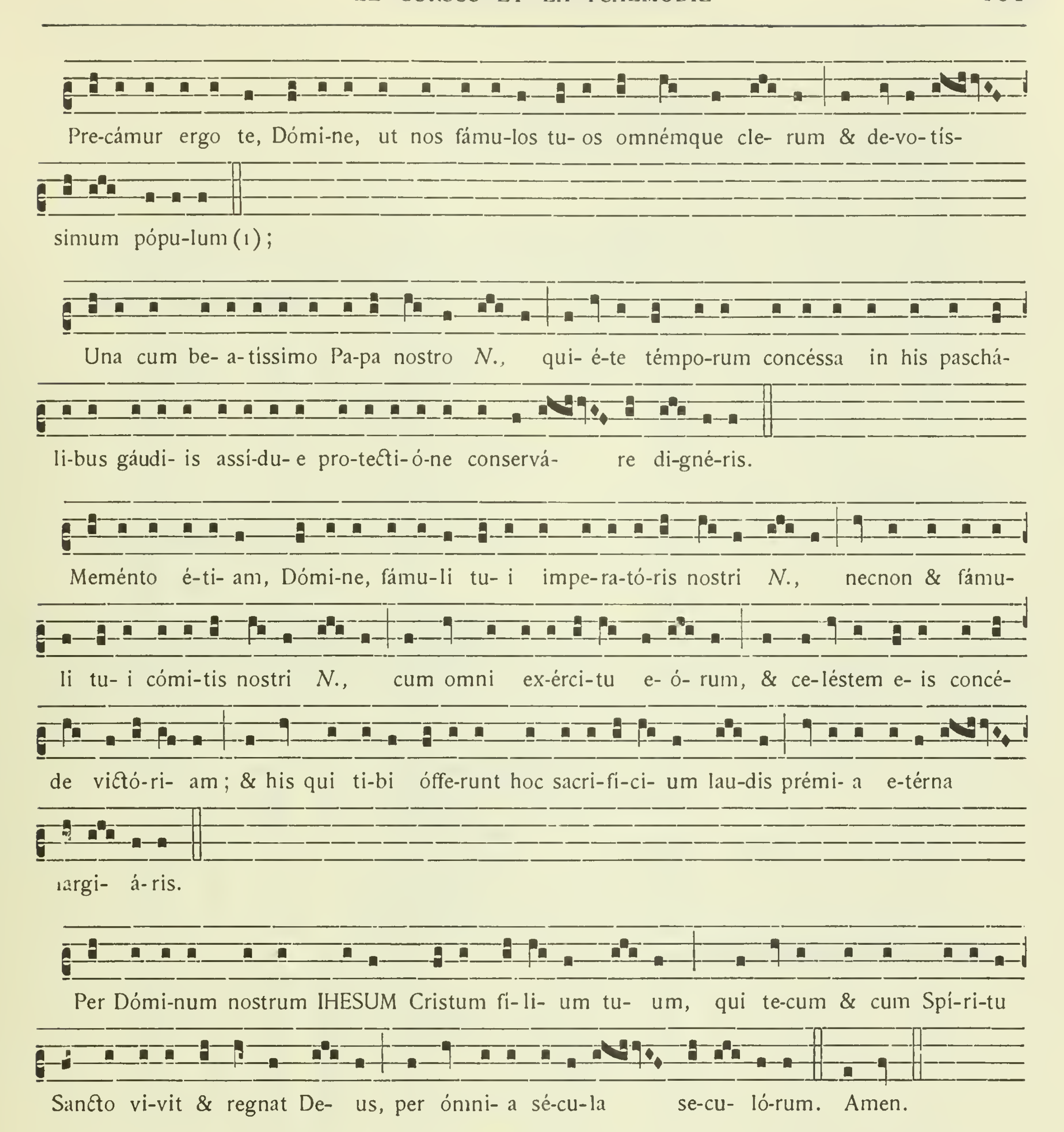

lúmi-nis su- i cla-ri-tá-tem infúndens, cé-re- i hu-jus laudem implé- re per- fi-ci- at.
Per Dómi-num nostrum IHESUM CRISTUM fi- li- um su- um, vi-véntem se-cum atque re-
gnántem in uni-tá-te Spí-ri-tus Sancti De- us, per ómni- a sé-cu-la se-cu- ló-rum. Amen.
Dómi-nus vo- bis-cum. Et cum spí-ri-tu tu- o. Sur-sum corda. Ha-bémus ad Dó-
mi-num. Grá-ti- as a-gámus Dómi-no De- o nostro. Dignum & justum est.
Ve- re qui- a dignum & justum est invi-si-bi-lem De- um, Patrem omni-po-tén-tem, Fi- li-
úmque e-jus u-ni-géni-tum, Dómi-num nostrum IHESUM Cri- stum, toto cordis ac mentis
af-fé- ctu & vo-cis mi-nisté-ri- o perso- ná-re.
Qui pro no-bis e-térno Patri Ade dé-bi- tum sol-vit, & vé-te-ris pi- á-cu-li cauti- ó- nem
pi- o cru- ó- re de- térsit.
Hec sunt e-nim festa paschá- li- a, in qui-bus ve-rus il-le agnus occí-di-tur, e-júsque
sánguine postes fi-dé-li- um conse- crántur.


Hec nox est, in qua primum patres nostros fi-li- os Isra- el, e-dúctos de E-gy-pto, rubrum
ma-re sicco vesti-gi- o transí- re fe- císti.
Hec i-gi-tur nox est, que pecca-tó-rum té-nebras co-lúmne illumi-na- ti- ó- ne
pur-gá-vit.
Hec nox est, que hó-di- e per uni-vérsum mundum in Cri-sto cre-déntes, a ví-ti- is sé-cu-li
segre-gá-tos & ca-lí-gi-ne pecca-tó- rum, reddit grá-ti- e, só-ci- at sancti- tá-ti.
Hec nox est, in qua destrúctis víncu- lis mortis, Cristus ab ínfe-ris vi- ctor a-scéndit.
Nichil e-nim nobis na-sci pró-fu- it, ni-si réd-imi pro-fu- isset.
O mi-ra circa nos tu-æ pi- e-tá-tis digná-ti- o. O in-estimábi- lis di-lécti- o ca-ri- tá-
tis, ut servum red-íme-res fí-li- um tra-di- dísti.
O certe ne-cessá-ri- um Ade peccá- tum, quod Cristi mor- te de- lé-tum est.
O fe- lix culpa, que ta-lem ac tantum mé-ru- it habé- re red-emptó-rem.


O ve-re be- á-ta nox, que so-la mé-ru- it sci-re tempus & ho- ram in qua Christus ab in-
fe-ris re-sur-ré-xit.
Hec nox est, de qua scriptum est: Et nox ut di- es il-lumi-ná-bi- tur; & nox il-lumi-ná-ti- o
me- a in de-lí- ci- is me- is.
Hu-jus i-gi-tur sancti-fi-cá-ti- o no- ctis fu-gat scé-le- ra, culpas la- vat & reddit inno-
cénti- am la-psis, mestis le-tí- ti- am, fugat ó-di- a, concórdi- am pa- rat & cur- vat
impé-ri- a.
In hu-jus i-gi-tur noctis grá-ti- a, súsci-pe, sancte Pa-ter, incénsi hu-jus sacri-fi-ci- um ve-
sperti- num, quod ti-bi in hac cé-re- i obla-ti- ó-ne sollémpni per mi-nistró-rum ma- nus de
o-pé-ri-bus apum sacro-sáncta red- dit ec-clé-si- a.
Sed jam co-lúmne hu-jus precó-ni- a nó-vimus, quam in honó-rem De- i rú-ti-lans i- gnis
a-scéndit.


Qui li-cet sit di-ví-sus in par-tes, mu-tu-á-ti tamen lúmi-nis de-trimén- ta non novit.
A-li-tur e-nim liquánti-bus ce- ris quas in substánti- am pre-ti- ó-se hu-jus lámpadis a- pis
ma- ter e- dú-xit.
Apis cé-te-ris que subjécta sunt hómi- ni a-nimánti-bus ante- céllit.
Cum sit mí-nima córpo-ris parvi-tá-te, ingéntes á-nimos angústo versat in pécto- re ; ví-
ri-bus imbe-cíl- lis, sed for- tis in-gé-ni- o.
Hec exp1o-rá-ta témpo- rum vi- ces, cum ca-ní-ti- em pru- i-nó-sa hi-bérna po-sú- e- rint,
& gla-ci- á-le sé-ni- um verni témpo-ris mo-de-rá-ta de-térse- rint, sta-tim prod-e- úndi ad
la-bó- rem cu- ra suc-cé-dit.
Disperséque per agros, librá-tis páulu- lum pen-nis, crú-ri-bus suspén- sis in-sí-dunt.
Partim o-re le-géntes flóscu- los, o-ne-rá-te victu- á-li-bus su- is ad castra réme- ant.
I-bíque á-li- e in-estimá-bi- li arte céllu-las te-ná-ci glú-ti-no instru- unt, á-li- e li-


quánti- a mel-la sti- pant, á-li- e vertunt flo-res in ce- ram, á-li- e o-re na- tos fin-gunt,
á-li- e colléctum e fó-li- is ne- ctar inclúdunt.
O ve-re mi-rá-bi- lis a- pis, cu-jus nec sexum máscu- li ví- o- lant, fe-tus non quas-sant,
nec fí-li- i déstru- unt casti- tá-tem.
Sic-ut sancta concé-pit virgo Ma- rí- a, vir-go pé-pe- rit & vir- go per-mánsit.
O ve-re be- á-ta nox, que expo-li- á-vit Egypti- os, di-tá- vit Ebré- os; nox in qua
terré-nis ce-lésti- a, humá-nis di-vi- na jungúntur.
O-rámus te, Dómi-ne, ut cé-re- us i- ste, in honó-rem nómi-nis tu- i consecrá- tus, ad
noctis hu-jus ca-lí-gi-nem destru- én-dam inde-fí-ci- ens perse- vé-ret.
Atque in o-dó-rem su- a-vi-tá-tis accé-ptus su-pérnis lumi-ná-ri-bus misce- á-tur.
Flammas e-jus lú-ci-fer ma-tu-tí-nus invé-ni- at; ille, inquam, lú-ci-fer, qui nescit oc-
cá- sum; ille qui, regréssus ab ínfe- ris, humáno gé-ne-ri se-ré- nus il- lú-xit.

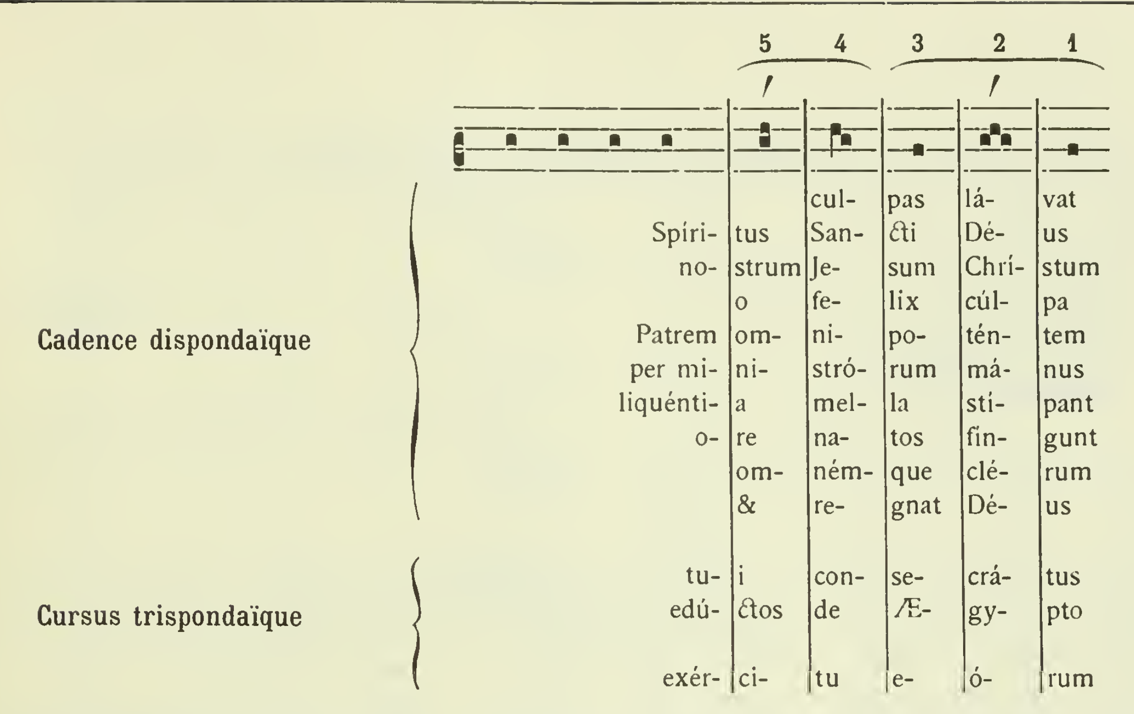


Prenons maintenant l'une après l'autre nos trois cadences musicales, & examinons comment les différentes chutes syllabiques y sont adaptées. Voici trois tableaux dont la clarté facilitera & abrègera nos explications.

(1) Les cursus littéraires n'apparaissent pas du tout dans ce verset, & on les voit assez rarement dans les suivants ; cela provient de ce que l'usage du cursus était tombé en désuétude à l'époque où l'on a remanié les derniers versets pour les adapter aux circonstances politiques que traversaient les différentes églises. Un autre verset, *Hæc nox est,* ci-dessus p. 178, ne contient pas non plus de cursus, parce que les paroles dont il se compose sont extraites du psaume 138 : une citation de la sainte Écriture ne saurait être changée pour une raison purement littéraire.

CURSUS PLANUS MUSICAL

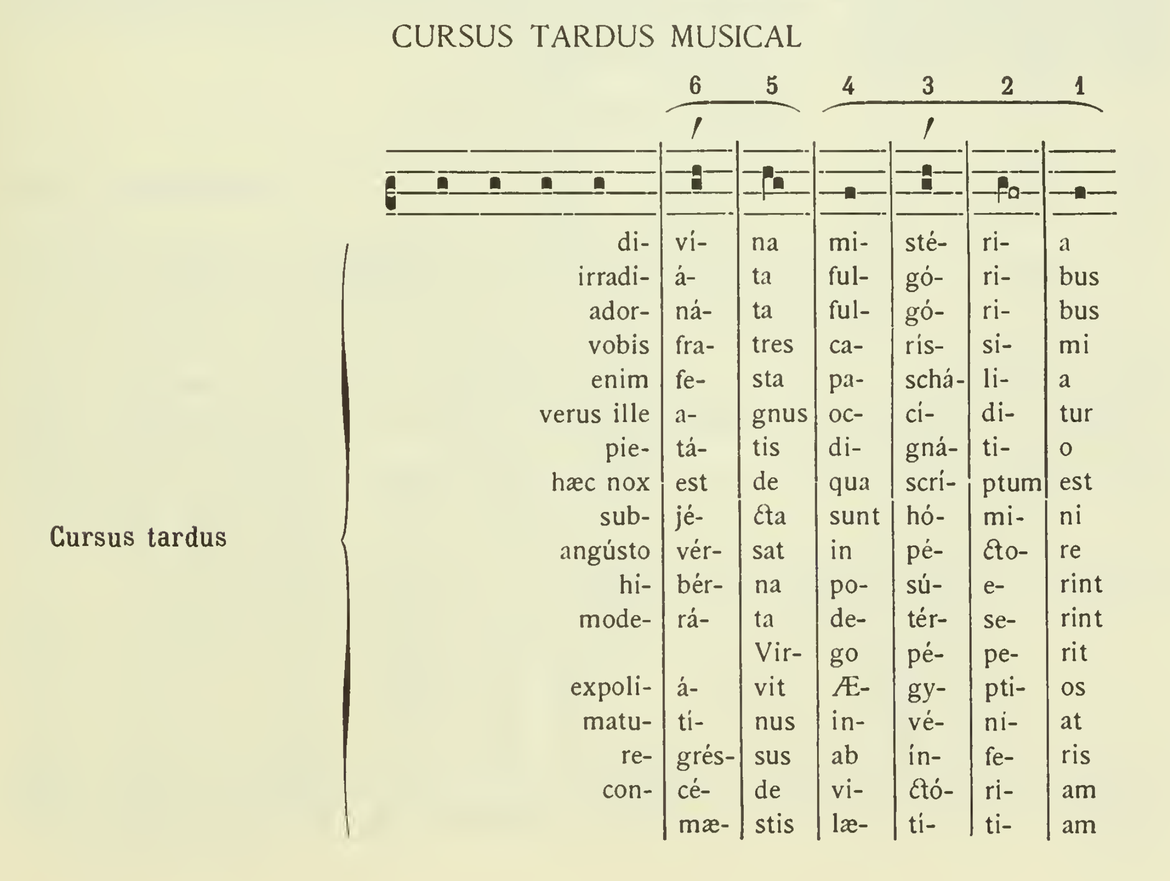
		5	4	3	2	1
		túr-	ba	cæ-	ló-	rum
	splen-	dó-	re	lu-	strá-	ta
	clari-	tá-	tem	in-	fún-	dens
	ac	mén-	tis	af-	fé-	ctu
	in	Chrí-	sto	cre-	dén-	tes
Cursus planus	necessárium	A-	dæ	pec-	cá-	tum
	scire	tém-	pus	&	hó-	ram
	sit di-	ví-	sus	in	pár-	tes
	vertunt	fló-	res	in	cé-	ram
		fé-	tus	non	quás-	sant
	concépit	Vír-	go	Ma-	rí-	a
	suavi-	tá-	tis	ac-	cép-	tus
	qui	né-	scit	oc-	cá-	sum
	Jesum Christum	Fí-	li-	um	sú-	um
	Adæ	dé-	bi-	tum	sól-	vit
	destrúctis	vín-	cu-	lis	mór-	tis
	sanctifi-	cá-	ti-	o	nó-	ctis
	inno-	cén-	ti-	am	lá-	psis
	con-	cór-	di-	am	pá-	rat
Cadence dactylo-spondaïque	li-	quán-	ti-	bus	cé-	ris
		tém-	po-	rum	ví-	ces
	librátis	páu-	lu-	lum	pén-	nis
	o vere mi-	rá-	bi-	lis	á-	pis
	ut	cé-	re-	us	í-	ste
	sacri-	fí-	ci-	um	láu-	dis
		Fí-	li-	um	tú-	um
	lúmi-	nis	cla-	ri-	tá-	tem
	dignátus	est	ag-	gre-	gá-	re
	piácu-	li	cau-	ti-	ó-	nem
Cursus velox	calígi-	ne	pec-	ca-	tó-	rum
	dilécti-	o	ca-	ri-	tá-	tis
	sacrifíci-	um	ves-	per-	tí-	num
	víri-	bus	im-	be-	cíl-	lis
	calígi-	nem	de-	stru-	én-	dam



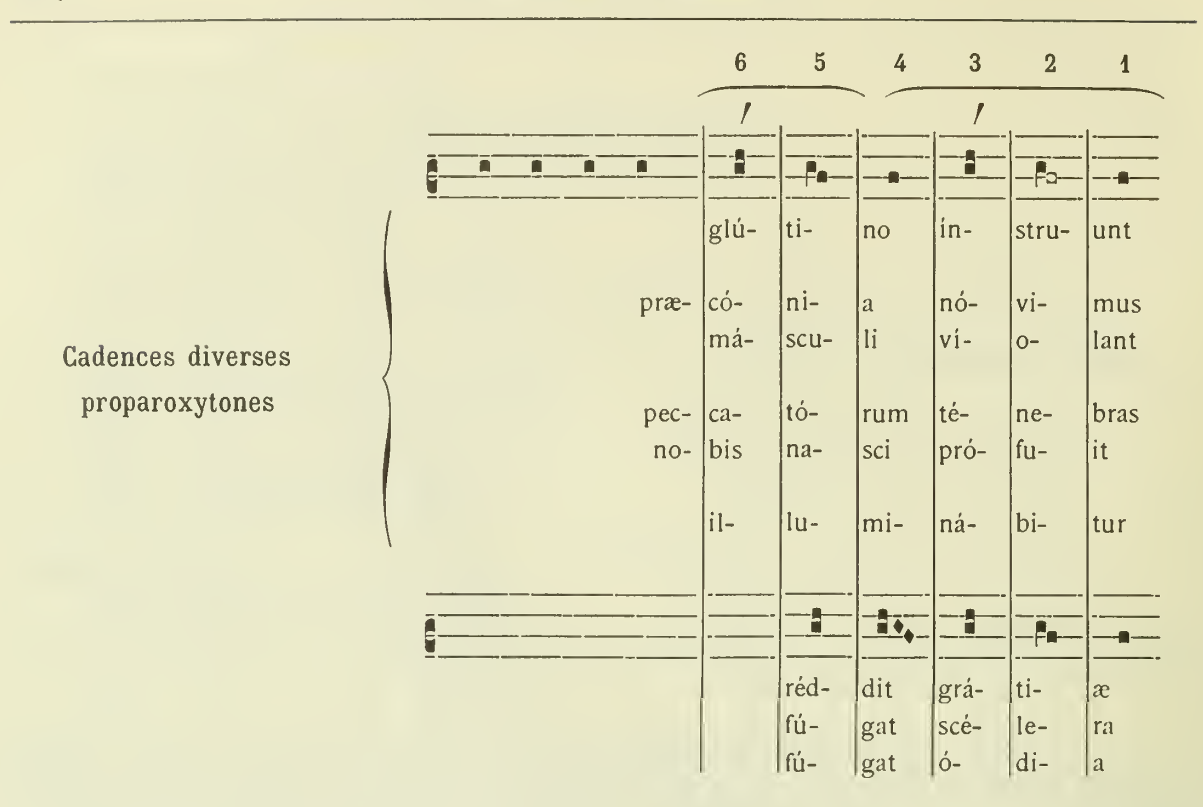
		5	4	3	2	1
Cadence dispondaïque			cul-	pas	lá-	vat
	Spíri-	tus	San-	cti	Dé-	us
	no-	strum	Je-	sum	Chrí-	stum
		o	fe-	lix	cúl-	pa
	Patrem	om-	ni-	po-	tén-	tem
	per mi-	ni-	stró-	rum	má-	nus
	liquénti-	a	mel-	la	sti-	pant
	o-	re	na-	tos	fín-	gunt
		om-	ném-	que	clé-	rum
		&	re-	gnat	Dé-	us
Cursus trispondaïque	tu-	i	con-	se-	crá-	tus
	edú-	ctos	de	Æ-	gy-	pto
	exér-	ci-	tu	e-	ó-	rum

Cette cadence modelée, nous l'avons dit, sur le cursus *planus, túrba cælórum,* sert pour les autres cursus de cette espèce, puis pour toutes les terminaisons syllabiques finissant par un mot paroxyton. La règle d'application des syllabes à la musique est bien celle que nous avons formulée ailleurs : *les cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes.*

CURSUS TARDUS MUSICAL



		6	5	4	3	2	1
Cursus tardus	di-	ví-	na	mi-	sté-	ri-	a
	irradi-	á-	ta	ful-	gó-	ri-	bus
	ador-	ná-	ta	ful-	gó-	ri-	bus
	vobis	fra-	tres	ca-	rís-	si-	mi
	enim	fe-	sta	pa-	schá-	li-	a
	verus ille	a-	gnus	oc-	cí-	di-	tur
	pie-	tá-	tis	di-	gná-	ti-	o
	hæc nox	est	de	qua	scrí-	ptum	est
	sub-	jé-	cta	sunt	hó-	mi-	ni
	angústo	vér-	sat	in	pé-	cto-	re
	hi-	bér-	na	po-	sú-	e-	rint
	mode-	rá-	ta	de-	tér-	se-	rint
			Vir-	go	pé-	pe-	rit
	expoli-	á-	vit	Æ-	gy-	pti-	os
	matu-	ti-	nus	in-	vé-	ni-	at
	re-	grés-	sus	ab	ín-	fe-	ris
	con-	cé-	de	vi-	ctó-	ri-	am
		mæ-	stis	læ-	tí-	ti-	am



Cette seconde cadence n'est qu'une légère modification de la précédente, nécessitée par l'adaptation du cursus *tardus*, di-*vína mystéria*. Les autres cursus *tardus* & toutes les chutes syllabiques proparoxytones s'y ajustent d'après une règle que nous pouvons formuler ainsi : *les six dernières syllabes aux six derniers groupes.*



CURSUS VELOX MUSICAL

Cursus velox

	7	6	5	4	3	2	1
tuba	ín-	to-	net	sa-	lu-	tá-	ris
miseri-	cór-	di-	am	in-	vo-	cá-	te
per ómnia	sæ-	cu-	la	sæ-	cu-	ló-	rum
mini-	sté-	ri-	o	per-	so-	ná-	re
fi-	dé-	li-	um	con-	se-	crán-	tur
	só-	ci-	at	san-	cti-	tá-	ti
	réd-	i-	mi	pro-	fu-	ís-	set
	Fi-	li-	um	tra-	di-	dí-	sti
ab	ín-	fe-	ris`	re-	sur-	ré-	xit
ani-	mán-	ti-	bus	an-	te-	cél-	lit
	dé-	stru-	unt	ca-	sti-	tá-	tem
inde-	fí-	ci-	ens	per-	se-	vé-	ret
lumi-	ná-	ri-	bus	mi-	sce-	á-	tur
per ómnia	sæ-	cu-	la	sæ-	cu-	ló-	rum

		7	6	5	4	3	2	1
Cursus tardus	se séntiat	a-	mi-	sis-	se	ca-	li- gi-	nem
	lau-	dem	im-	plé-	re	per-	fi- ci-	at
		Chri-	sti	mór-	te	de-	lé- tum	est
			&	cúr-	vat	im-	pé- ri-	a
	sacro-	sán-	cta	réd-	dit	Ec-	clé- si-	a
			sed	fór-	tis	in-	gé- ni-	o
Cursus planus	vóci-	bus	hæc	áu-	la	re-	súl-	tet
		pi- o	cru-	ó-	re	de-	tér-	sit
	vestigi-	o	trans-	i-	re	fe-	ci-	sti
	illumi-	na-	ti-	ó-	ne	pur-	gá-	vit
		ínfe-	ris	vi-	ctor	a-	scén-	dit
		rú- ti-	lans	i-	gnis	ac-	cén-	dit
		de-	tri-	mén-	ta	non	nó-	vit
		a-	pis	má-	ter	e-	dú-	xit
	ad la-	bó-	rem	cú-	ra	suc-	cé-	dit
	crúri-	bus	sus-	pén-	sis	in-	si-	dunt
		fó- li-	is	né-	ctar	in-	clú-	dunt
			&	vír-	go	per-	mán-	sit
	hu-	má- nis	di-	vi-	na	jun-	gún-	tur
	géne-	ri	se-	ré-	nus	il-	lú-	xit
		con-	ser-	vá-	re	di-	gné-	ris
Cursus trispondaïque		ha-	bé-	re	red-	em-	ptó-	rem
		æ-	tér-	na	lar-	gi-	á-	ris
		in	de-	li-	ci-	is	mé-	is

Cette cadence est employée dans tous les cas où la chute littéraire appartient au cursus *velox;* &, dans tous les autres, la règle d'adaptation est celle-ci : *les sept dernières syllabes aux sept derniers groupes.* Cependant il y a deux exceptions : l'anticipation d'une syllabe est permise dans la colonne 7, lorsque l'accent tonique se trouve sur la huitième syllabe à partir de la fin ; il y a dans ce cas insertion d'une note épenthétique. Exemple ci-dessous : *ínferis*
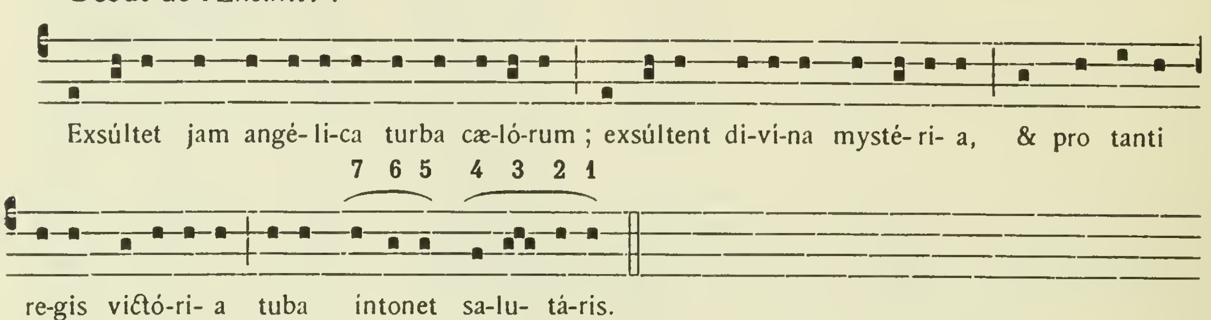
ín-	to-	net	sa-	lu-	tá-	ris
ínfe-	ris	vi-	ctor	a-	scén-	dit
a-	mi-	sís-	se	ca-	lí- gi	nem

victor ascéndit. L'intercalation d'une note survenante de pénultième est exigée, colonne 2, pour le cursus *tardus.* Exemple : *calíginem.*

2° EXSULTET D'AREZZO

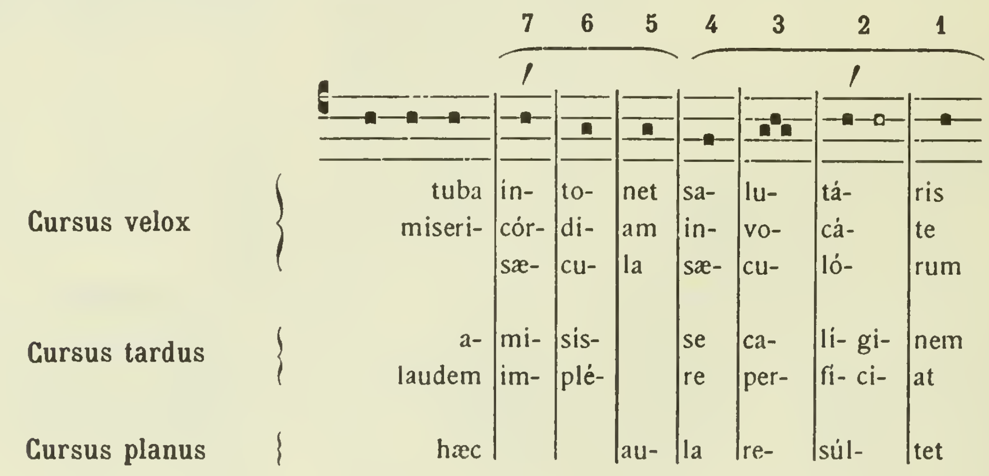
Cet *Exsultet* se trouve dans un manuscrit sans numéro de la bibliothèque de la Fraternité Sainte-Marie de la Miséricorde. La notation italienne, XI[e] ou XII[e] siècle, est placée sur trois lignes, une rouge, & les deux autres à la pointe sèche ; la lecture en est donc très facile. Nous donnerons ici les phrases types, & nous étudierons brièvement comment les diverses cadences syllabiques s'y adaptent.

Début de l'*Exsultet :*



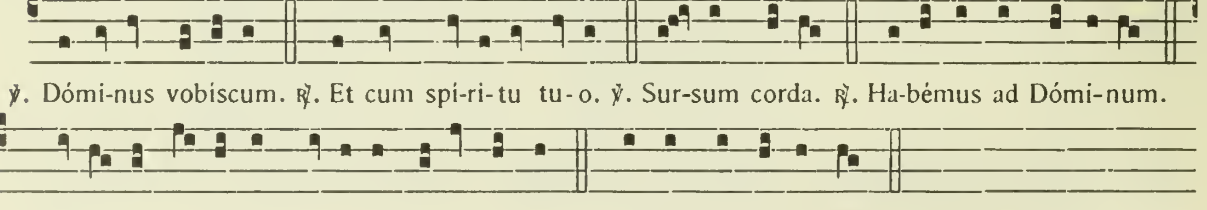
Cette mélodie n'a pas de médiante proprement dite ; après avoir souligné les principaux accents toniques, *cælórum, mystéria,* elle va droit à la cadence finale, calquée sur le cursus *velox, íntonet salutáris.*

Sur les six terminaisons syllabiques de cette introduction, trois relèvent du cursus *velox,* deux du *tardus,* une du *planus.* Voici comment ces diverses terminaisons s'appliquent à la cadence musicale *velox.*

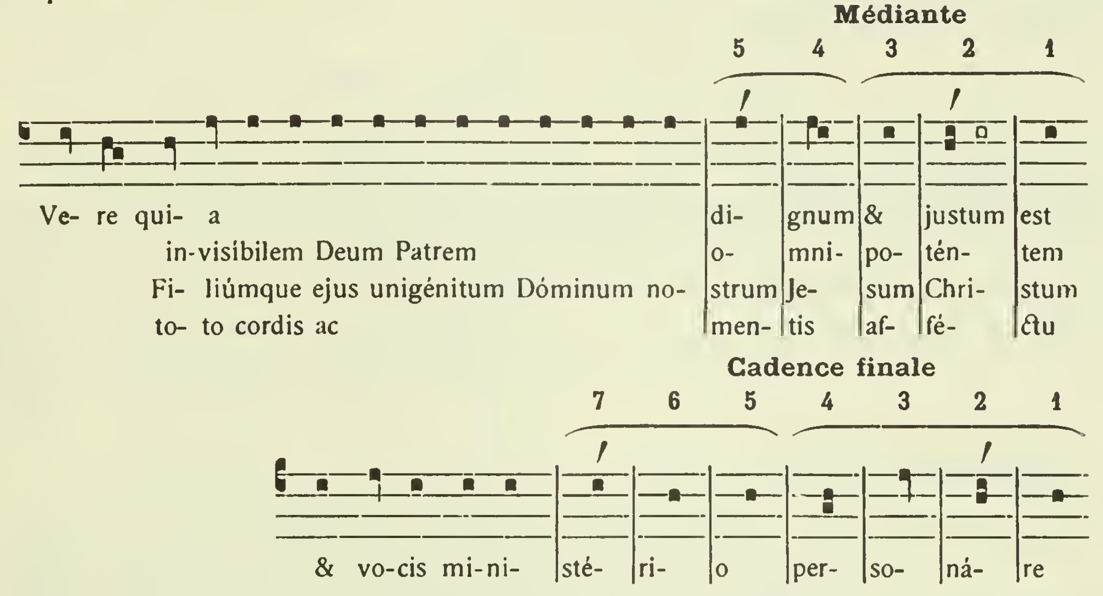


		7	6	5	4	3	2	1
Cursus velox	tuba	in-	to-	net	sa-	lu-	tá-	ris
	miseri-	cór-	di-	am	in-	vo-	cá-	te
		sæ-	cu-	la	sæ-	cu-	ló-	rum
Cursus tardus	a-	mi-	sis-		se	ca-	lí- gi-	nem
	laudem	im-	plé-		re	per-	fí- ci-	at
Cursus planus	hæc			au-	la	re-	súl-	tet
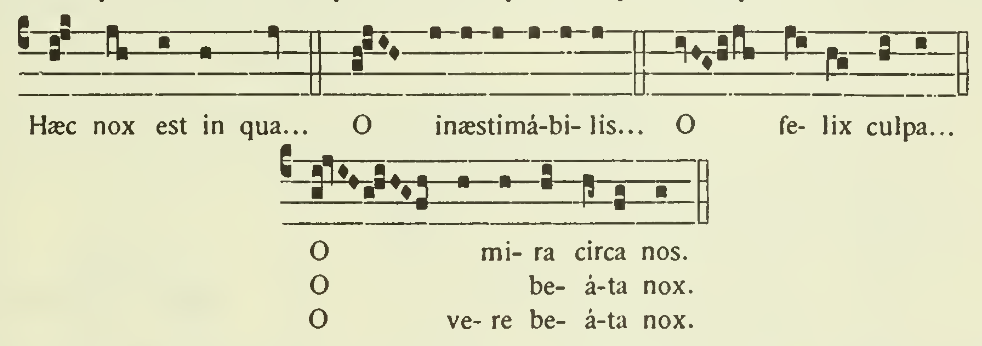
Les versets & répons qui introduisent à la préface se modulent de la manière suivante :



Puis vient le chant sur le ton de la préface ; en voici la première phrase dont la mélodie servira pour tous les versets.



Rien à dire sur l'intonation *Vere quia,* sinon que dans certains versets elle se développe plus ou moins pour favoriser l'expression des paroles, par exemple :



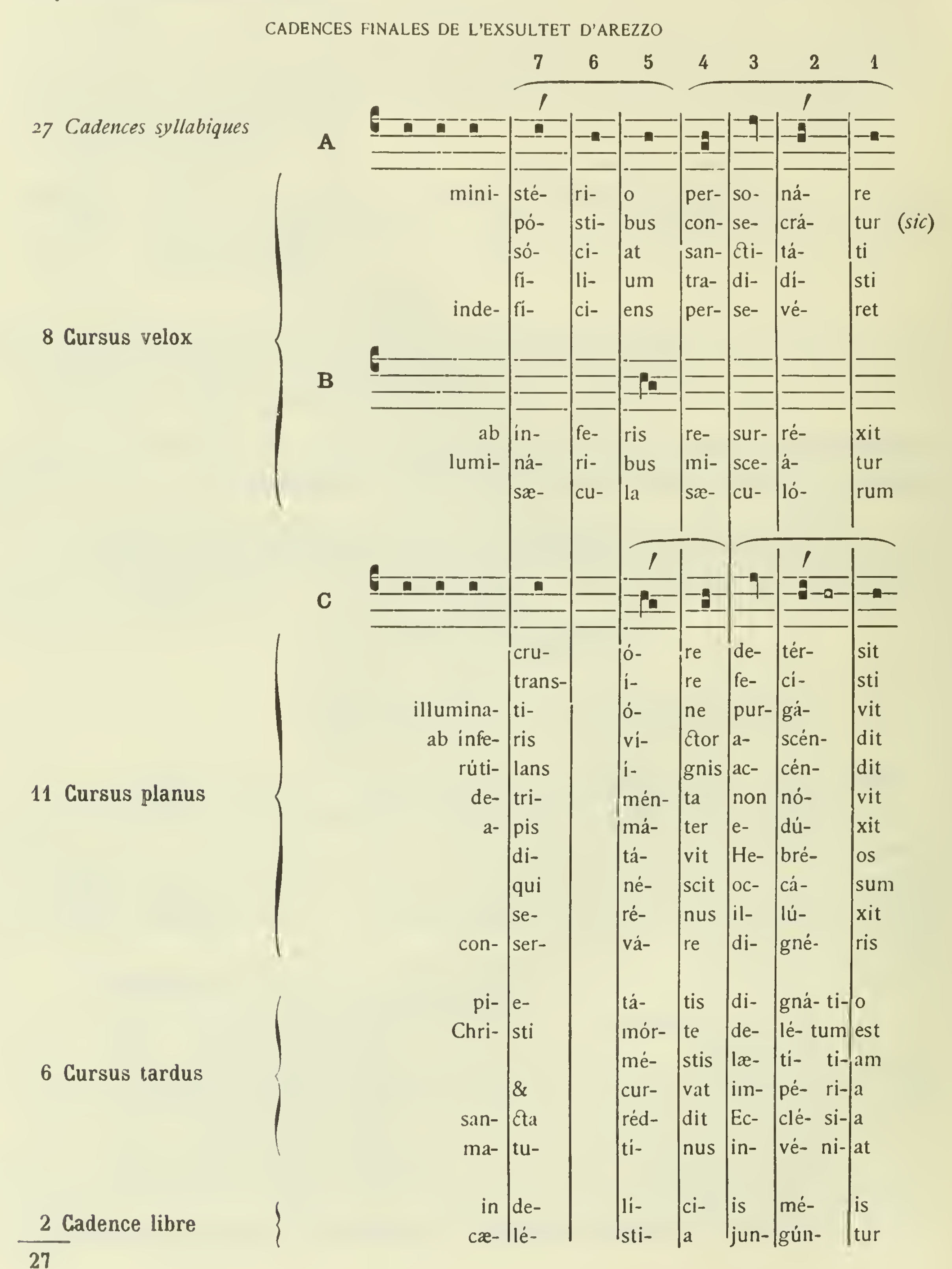
Mais laissons ces intonations & revenons à nos cadences & à nos cursus.

La médiante est calquée sur le cursus *planus.* L'adaptation du cursus *velox*, du *tardus* & des autres terminaisons qui s'en écartent se fait selon les règles que nous avons exposées ci-dessus à propos des cadences simples (p. 59-61). Elles se résument ainsi : stabilité de la formule musicale, excepté au dernier pied, colonnes 2 & 1, où la substitution du dactyle au spondée est permise.

		5	4	3	2	1
Cursus planus		men-	tis	af-	fé-	ctu
Cursus tardus		fe-	sta	pa-	schá-li	a
Cursus velox	caligi-	ne	pec-	ca-	tó-	rum
Cadence dactylo-spondaïque		vín-	cu-	lis	mor-	tis
Cadence didactylique	præ-	có-	ni-	a	nó- vi-	mus
Cadence dispondaïque		æ-	tér-	ne	De-	us

Et ainsi de suite pour les cinq terminaisons syllabiques qui s'ajustent à cette médiante.

Arrivons à la cadence finale. La chute syllabique qui se présente à la fin de la première phrase est un cursus *velox*, mini-*stério personáre ;* aussi est-ce un cursus musical *velox* qui correspond à cette terminaison.



Les cadences finales sont, dans cet *Exsultet,* au nombre de vingt-sept. Huit se terminent par des cursus *velox*. Notre tableau montre avec quelle régularité toutes s'adaptent à la musique, ligne A ; mais il y a trois légères exceptions, ligne B, où la colonne 5 nous donne une clivis au lieu d'un simple punctum.

Onze cursus *planus* & six *tardus* s'allient à la même cadence musicale, ligne C, mais cette fois la clivis se trouve toujours à la colonne 5. Cette régularité nous autorise à supposer que cette clivis est bien ici à sa place, & que cette modification a pour but de relier deux groupes qui doivent se chanter sur deux syllabes du même mot. Cette clivis aura ensuite été transportée par le fait d'une confusion, ou par la force de l'habitude aux trois exemples de la ligne B. Au reste, une telle variante est bien peu importante ; elle équivaut en somme à un *portamento di voce,* & elle ne manque pas de grâce.

3° L'EXSULTET, LA PRÉFACE ET LE PATER DU MISSEL ROMAIN

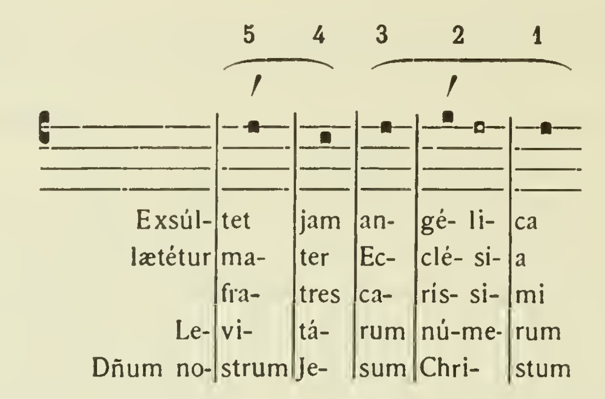
Malgré les altérations assez nombreuses de cet *Exsultet,* il est encore très facile de reconnaître que ses formules mélodiques sont basées sur les cursus.

Dès la première ligne, nous rencontrons la cadence musicale suivante calquée bien certainement sur le cursus planus, *túrba cælórum.* A cette médiante s'ajustent très exactement plusieurs terminaisons syllabiques.

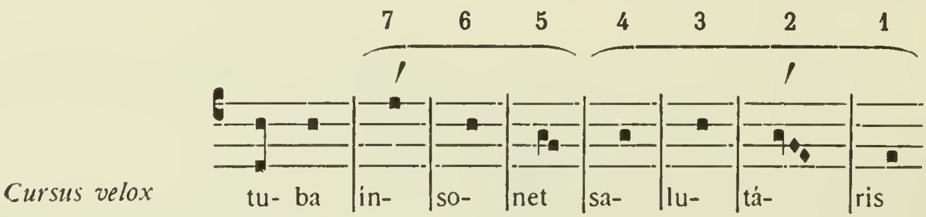
		5	4	3	2	1
Cursus planus		túr-	ba	cæ-	ló-	rum
	clari-	tá-	tem	in-	fún-	dens
	Dei	om-	ni-	po-	tén-	tis
Cursus tardus	di	ví-	na	my-	sté- ri-	a
	ador-	ná-	ta	ful-	gó- ri-	bus
Cursus velox	lúmi-	nis	cla-	ri-	tá-	tem
	dignátus	est	ag-	gre-	gá-	te
	Spíri-	tus	San-	cti	De-	us
Cursus trispondaïque	(1) splendó-	re	il-	lu-	strá-	ta

Voici, toujours dans l'introduction, une autre formule musicale qui paraît également modelée sur un cursus *planus*. C'est plutôt une sorte de flexe qu'une médiante. Elle se trouve fréquemment dans la seconde partie.
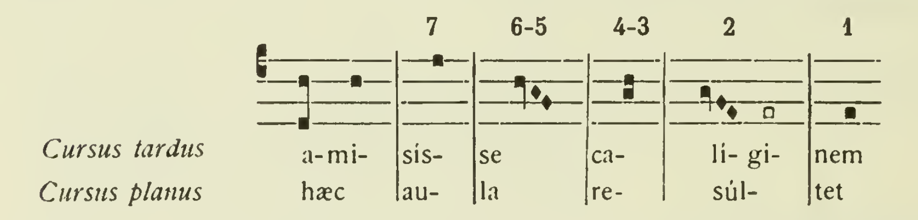
(1) Les plus anciens manuscrits donnent *splendore lustrata,* ce qui fait un cursus *planus* ; avec cette version l'adaptation serait parfaite.



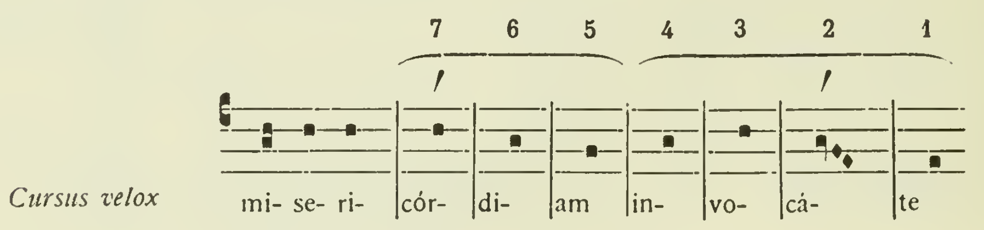
A la cadence finale, le cursus *velox* & la musique concordent exactement, du moins dans la première phrase :



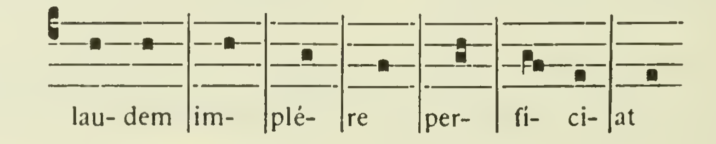
Mais dans les deux suivantes, cette cadence musicale est contractée ainsi :



La quatrième phrase se termine de nouveau par un cursus *velox,* & la mélodie sur laquelle on le chante lui convient fort bien :



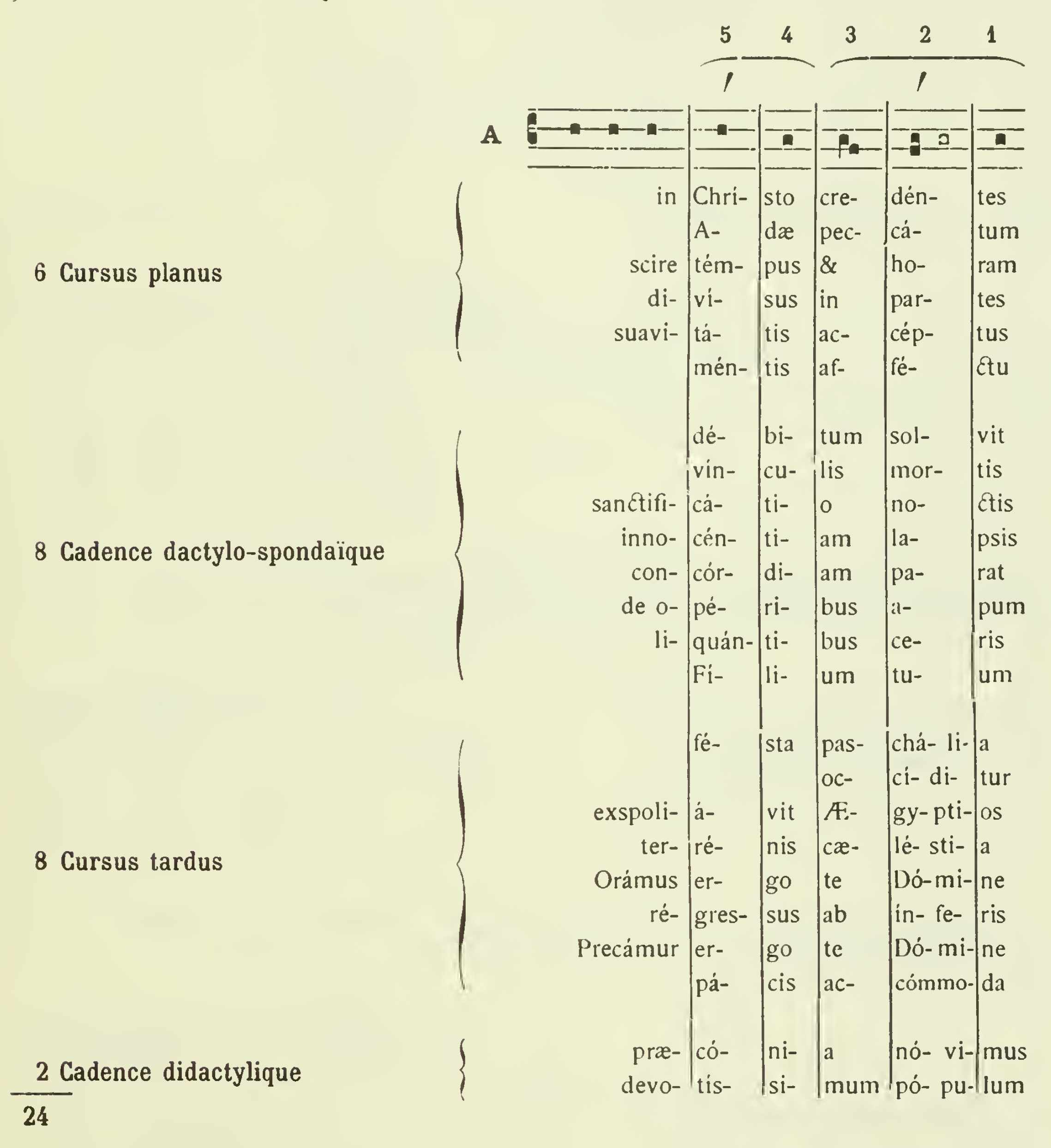
Au verset suivant, on modifie cette cadence musicale pour y adapter un cursus *tardus :*



Nous trouverons plus d'ordre & de régularité dans les médiantes.

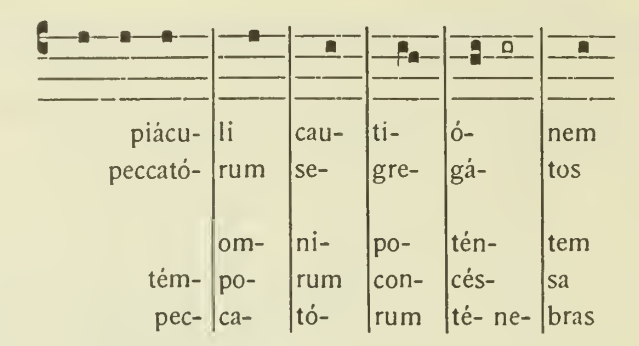
Les quarante-quatre cadences médiales de l'*Exsultet* romain se chantent sur deux formules musicales à peu près semblables.

La première, A, qui est en même temps la médiante de la préface romaine du Missel actuel, est calquée sur un cursus *planus*. Elle sert pour vingt-quatre cadences syllabiques dont on voit le détail ci-dessous. On remarquera que les colonnes d'accent 5 & 2 coïncident toujours avec un accent tonique.



		5	4	3	2	1
A						
6 Cursus planus	in	Chri-	sto	cre-	dén-	tes
		A-	dæ	pec-	cá-	tum
	scire	tém-	pus	&	ho-	ram
	di-	ví-	sus	in	par-	tes
	suavi-	tá-	tis	ac-	cép-	tus
		mén-	tis	af-	fé-	ctu
8 Cadence dactylo-spondaïque		dé-	bi-	tum	sol-	vit
		vín-	cu-	lis	mor-	tis
	sanctifi-	cá-	ti-	o	no-	ctis
	inno-	cén-	ti-	am	la-	psis
	con-	cór-	di-	am	pa-	rat
	de o-	pé-	ri-	bus	a-	pum
	li-	quán-	ti-	bus	ce-	ris
		Fí-	li-	um	tu-	um
8 Cursus tardus		fé-	sta	pas-	chá- li-	a
				oc-	cí- di-	tur
	exspoli-	á-	vit	Æ-	gy- pti-	os
	ter-	ré-	nis	cæ-	lé- sti-	a
	Orámus	er-	go	te	Dó- mi-	ne
	ré-	gres-	sus	ab	ín- fe-	ris
	Precámur	er-	go	te	Dó- mi-	ne
		pá-	cis	ac-	cómmo-	da
2 Cadence didactylique	præ-	có-	ni-	a	nó- vi-	mus
	devo-	tis-	si-	mum	pó- pu-	lum
24						

Les autres chutes syllabiques au nombre de vingt s'adaptent à la forme B, variante irrégulière de la précédente. Cette seconde formule n'a plus que quatre colonnes. Une telle réduction est causée par les cadences du texte qui toutes, une seule exceptée, ont à la quatrième colonne un accent tonique, ou au moins un accent secondaire. Cette modification est une atteinte aux règles ordinaires d'adaptation & choquent singulièrement dans l'exécution ; mais il ne faut pas trop s'en plaindre : ici, du moins, il y a règle, règle mauvaise, mais règle. L'adaptation normale eût été celle-ci :

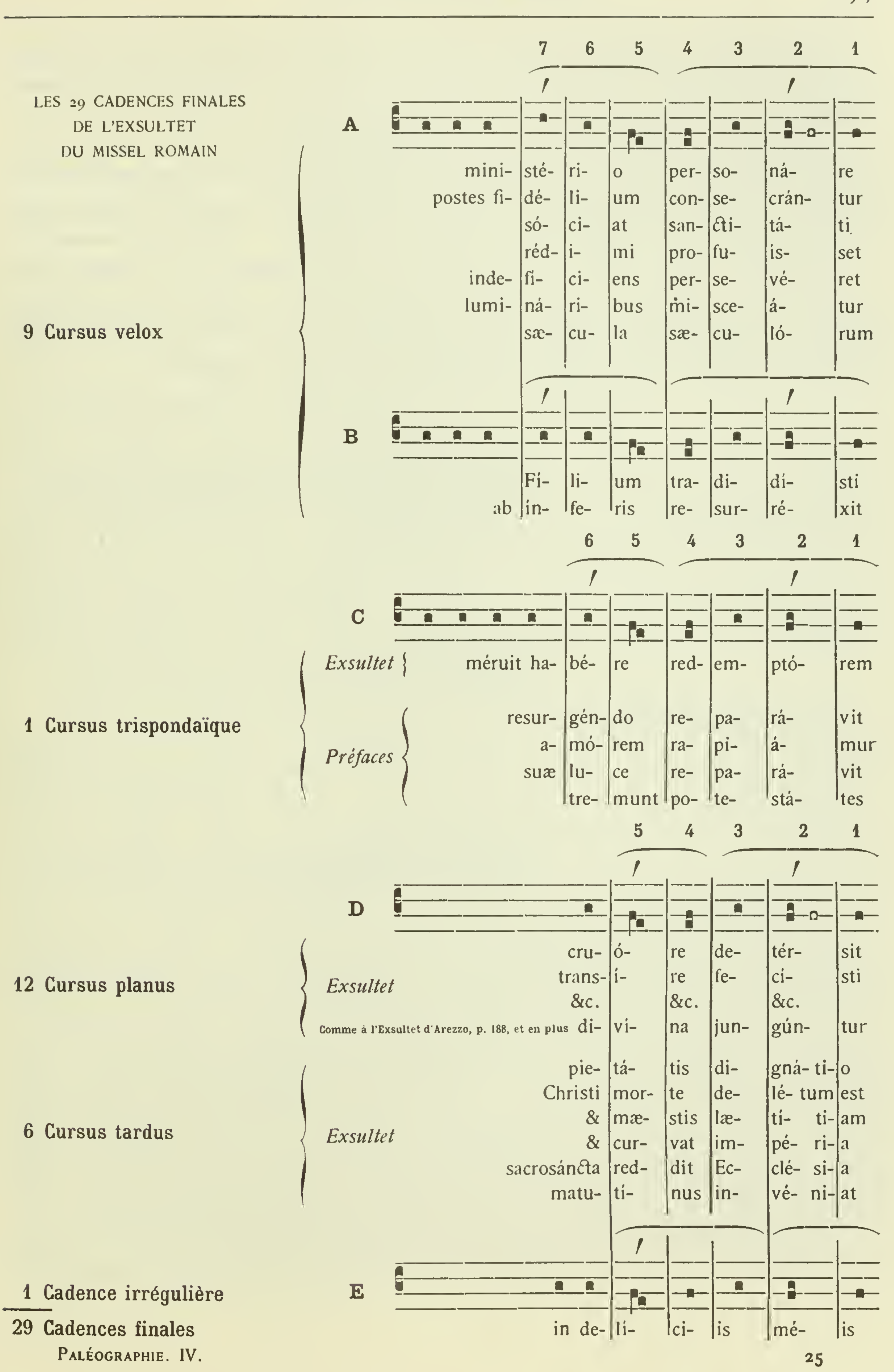


Mais voici celle du Missel romain :

	B				
5 Cursus velox	piáculi	cau-	ti-	ó-	nem
	diléctio	ca-	ri-	tá-	tis
	sacrifícium	ve-	sper-	tí-	num
	nóminis	con-	se-	crá-	tur
	calíginem	de-	stru-	én-	dam
2 Cursus trispondaïque	peccatórum	se-	gre-	gá-	tos
	edúctos	de	Æ-	gy-	pto
5 Cadence dispondaïque	om-	ni-	po-	tén-	tem
		Je-	sum	Chri-	stum
	o	fe-	lix	cul-	pa
		cul-	pas	la-	vat
		san-	cti	De-	us
1 Cadence irrégulière	témpo-	rum	con-	cés-	sa
7 Cadence spondaïco-dactylique	pecca-	tó-	rum	té- ne-	bras
	nobis	na-	sci	pró-fu-	it
	il-	lu-	mi-	ná- bi-	tur
		hu-	jus	lámpa-	dis
		in-	quam	lú- ci-	fer
	protecti-	ó-	ne	ré- ge-	re
	misericórdiæ	tu-	æ	mú-ne-	re
20 Cadences					

Nous arrivons enfin à la cadence finale qui bien certainement est calquée sur un cursus *velox* &, peut-être, sur celui-là même qui termine le premier verset, mini-*stério personáre*.

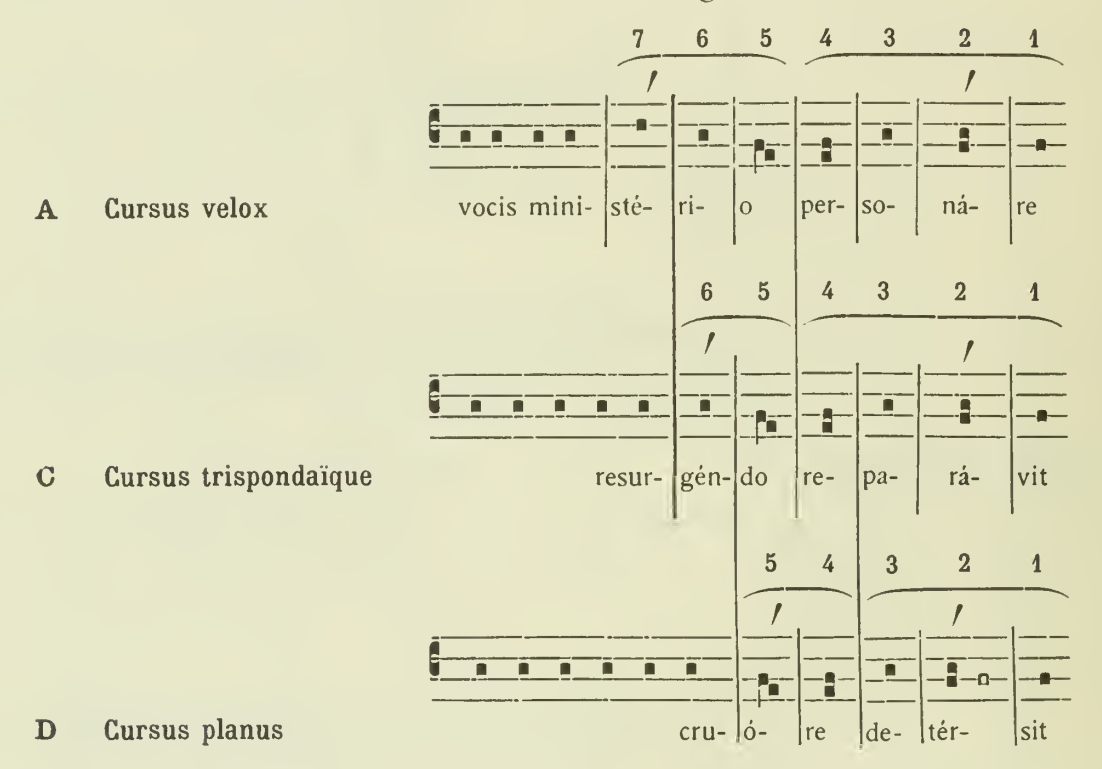
A leur tour, les autres cursus littéraires s'adaptent à cette cadence musicale en la modifiant plus ou moins selon les cas.


LES 29 CADENCES FINALES
DE L'EXSULTET
DU MISSEL ROMAIN
7 6 5 4 3 2 1
A
mini- sté- ri- o per- so- ná- re
postes fi- dé- li- um con- se- crán- tur
só- ci- at san- ᴄ̄ti- tá- ti
réd- i- mi pro- fu- is- set
inde- fí- ci- ens per- se- vé- ret
lumi- ná- ri- bus mi- sce- á- tur
sæ- cu- la sæ- cu- ló- rum
9 Cursus velox
B
Fi- li- um tra- di- dí- sti
ab ín- fe- ris re- sur- ré- xit
6 5 4 3 2 1
C
Exsultet méruit ha- bé- re red- em- ptó- rem
resur- gén- do re- pa- rá- vit
Préfaces a- mó- rem ra- pi- á- mur
suæ lu- ce re- pa- rá- vit
tre- munt po- te- stá- tes
1 Cursus trispondaïque
5 4 3 2 1
D
cru- ó- re de- tér- sit
trans- í- re fe- ci- sti
&c. &c. &c.
Comme à l'Exsultet d'Arezzo, p. 188, et en plus di- vi- na jun- gún- tur
12 Cursus planus
Exsultet
pie- tá- tis di- gná- ti- o
Christi mor- te de- lé- tum est
& mæ- stis læ- tí- ti- am
& cur- vat im- pé- ri- a
sacrosánᴄ̄ta red- dit Ec- clé- si- a
matu- tí- nus in- vé- ni- at
6 Cursus tardus
Exsultet
E
in de- lí- ci- is mé- is
1 Cadence irrégulière
29 Cadences finales

Lignes **A, B.** — La différence qui existe entre ces deux cadences est si minime (*si* pour *ut* à la septième colonne), que nous ne nous y arrêtons pas ; il eût été préférable cependant d'avoir une seule forme musicale pour tous les cursus *velox*.

Ligne **C.** — L'application du cursus *trispondaïque* modifie légèrement cette cadence : la colonne 7 disparaît, l'accent est reporté à la colonne 6, &, ce qui est important, la coupe demeure à la même place entre les colonnes 5 & 4 ; enfin le dispondée final ne reçoit aucun changement. La corrélation entre le texte & la musique ne saurait être plus exacte.

Ligne **D.** — Cette même cadence sert encore pour les cursus *planus* & *tardus ;* mais l'union entre les deux éléments ne peut être aussi intime, & ce n'est pas sans une altération légère que se fait l'application forcée de ces deux cursus à une cadence qui tire son origine d'un cursus *velox*. Le tableau suivant fera toucher du doigt cette altération.



Dans les deux premières lignes **A, C,** musique & texte sont en corrélation parfaite. En effet la partie principale de ces deux cadences se compose des quatre dernières colonnes qui, à elles seules, pourraient suffire à la constitution d'une cadence : chez les anciens, on s'en souvient, le dichorée suffisait pour une clausule métrique ; & si, très souvent, devant un dichorée on plaçait un dactyle, on ne se gênait pas, le cas échéant, pour placer un spondée ou un trochée (cf. plus haut, p. 29). Cette particularité nous explique la disposition de nos deux cadences musicales. Ce qui importait donc avant tout dans leur formation, c'était de conserver la coupe entre la cinquième & la quatrième colonne, &, par là même, la forme dispondaïque des quatre dernières ; c'est ce que nous constatons, lignes **A** & **C.**

Il n'en est plus de même ligne **D.** L'application du cursus *planus* & du cursus *tardus* rompt cette harmonie. Les notes & les groupes ne sont pas changés, mais le rythme est

modifié. L'accent tonique se trouvant reporté sur la clivis de la cinquième colonne détermine en même temps le déplacement de la césure qui est transférée entre la troisième & la quatrième colonne. Cette altération, légère il est vrai, ne laisse pas de blesser une oreille habituée aux finesses de l'art grégorien. En pratique, le meilleur moyen de la dissimuler est de ne tenir compte que le moins possible de la coupe réclamée par les cursus *planus* & *tardus*, & de se laisser porter par la mélodie, sans aucun arrêt, jusqu'au dernier accent. Dans ce cas les notes des colonnes 5, 4 & 3 doivent être considérées comme une ondulation vocale préparant l'émission du dernier accent.

En somme, l'*Exsultet* & la préface, sauf les taches légères que nous venons de signaler, sont conservés dans leur intégrité primitive ; les réformateurs du seizième siècle, on le voit, n'y ont pas mis la main ; aussi ces chants magnifiques sont-ils, encore aujourd'hui, l'objet d'une admiration universelle, d'ailleurs bien méritée. Et pourtant de quoi se composent ces mélodies ? de récitatifs très simples avec intonations, tenors, cadences qui, toujours revenant les mêmes, devraient, semble-t-il, engendrer la satiété & l'ennui. Bien au contraire : la tranquille uniformité, la simplicité voulue des formules mélodiques et surtout la répétition calculée des cadences sont précisément, avec la beauté & la profondeur des textes, les causes principales du charme exercé par les psalmodies romaines (1). D'ailleurs, l'admiration qu'elles excitent prouve bien que les fidèles de toute condition sont encore sensibles, malgré une éducation musicale bien différente, aux beautés immuables & toujours jeunes des cantilènes liturgiques. On a dit (2) de Pindare que c'était un génie puissant & définitif, rien n'est plus vrai ; on doit porter

(1) Nous voulons à ce propos citer une page d'un récent ouvrage de M. P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. (Fribourg, Suisse.) Dans ce livre qui fait le plus grand honneur à la science musicale du savant professeur de l'université de Fribourg, M. P. Wagner expose avec autorité le rôle de la musique & des paroles dans le chant liturgique. Après avoir reproduit les tableaux de la psalmodie ornée du répons-graduel *Justus ut palma* & des autres textes qui s'adaptent à cette mélodie, l'auteur ajoute (p. 282) : « Ce serait méconnaître complètement le devoir que l'Église a assigné à l'art, que de blâmer l'emploi d'une seule & même mélodie pour tant de textes. Comme conséquence, on devrait rejeter en bloc le genre tout entier de la psalmodie, la forme des hymnes & des litanies. » On ne saurait mieux dire. Comment ceux qui osent traiter de *formalisme* froid & *antiartistique* les formules mélodiques de la psalmodie ornée ne s'aperçoivent-ils pas qu'ils s'attaquent au principe fondamental de la psalmodie sacrée, bien plus, qu'ils sapent les bases de tous les chants liturgiques, qu'il s'agisse de psalmodie, d'antiphonie ou d'hymnodie ? L'*Exsultet*, les Préfaces se trouvent par là même condamnés. Triste conséquence de théories inventées au jour le jour dans l'unique but de défendre les saccagements faits au seizième siècle, par des mains inconscientes, à travers toutes les cantilènes de l'Eglise romaine !

Mais laissons M. Wagner développer sa pensée : « L'Église ne veut aucune peinture de détails qui nous écarte de la chose principale ; elle se contente d'une transfiguration du texte correspondant à la place qu'il occupe dans la liturgie. Ce n'est pas seulement au moyen âge qu'elle le voulait. La polyphonie vocale enseigne la même vérité. Palestrina n'a-t-il pas utilisé des mélodies qui n'appartenaient originairement ni à un *Kyrie*, ni à un *Gloria*, ni à un *Credo*, *Sanctus* ou *Agnus Dei* pour en écrire une messe ? Ici le même motif mélodique ne se présente pas seulement une fois, mais très souvent il se représente adapté aux textes les plus divers. Palestrina & les compositeurs grégoriens, par ce procédé, n'ont pas blessé les lois de l'esthétique ecclésiastico-musicale, mais ils se sont laissé guider par l'esprit de la liturgie. » Le paragraphe suivant de notre auteur est encore à lire & a méditer, mais nous renvoyons au livre lui-même, car la place nous est mesurée.

(2) ALFRED CROISET, *Histoire de la littérature grecque*, t. II, p. 366.

le même jugement sur les hommes de génie qui ont présidé à la composition de nos psalmodies : leur œuvre est définitive. Par son naturel, par son caractère, elle appartient à tous les siècles, à toutes les nations. Il y a dans l'art, surtout dant l'art antique, des formes tellement *vraies* qu'elles sont universelles & *intangibles*. De nouveaux génies viendront peut-être, ils créeront de nouvelles formes, de nouveaux chefs-d'œuvre, mais s'ils veulent porter une main inintelligente sur les œuvres de leurs devanciers, leur entreprise est destinée tôt ou tard à échouer misérablement.

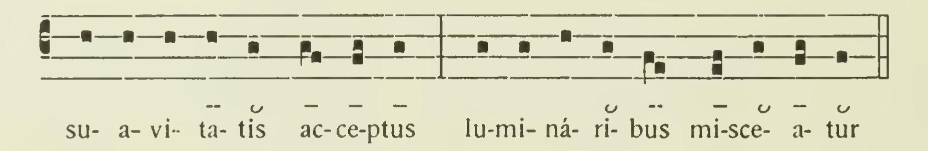
§ IX

LE CURSUS MÉTRIQUE DANS LA PSALMODIE

Les notions préliminaires sur le cursus exposées au premier chapitre du présent volume nous ont appris qu'il y avait deux espèces de cursus, l'un classique & *métrique*, basé sur la quantité, l'autre plus moderne & *rythmique*, basé sur l'accent. Jusqu'ici nous n'avons parlé que de ce dernier, & nous croyons avoir démontré son influence sur les mélopées romaines. Mais une autre question se pose : le cursus *métrique* a-t-il exercé, lui aussi, quelque influence sur la formation de ces mélodies, & pourrait-on en découvrir quelques vestiges ? Question intéressante, qui, si elle était résolue par l'affirmative, nous forcerait à faire remonter la composition des pièces musicales dans lesquelles se rencontreraient de tels vestiges jusqu'aux siècles reculés où florissait le cursus métrique.

Or voici ce que dit à ce sujet D. J. Pothier dans les *Mélodies grégoriennes*, ch. XV : « Il semble qu'à l'origine on ait fait quelque attention à la quantité des syllabes. On sait en effet que parmi les pieds métriques propres à terminer harmonieusement une phrase, les orateurs latins affectionnaient plus particulièrement le *dichorée*, comme *adjuvemur*, ou le simple *chorée* suivi d'un *molosse* : *mundus exsultat*. Il est remarquable que les deux formules mélodiques du chant des préfaces semblent précisément calquées, l'une sur le *chorée* & le *molosse*, l'autre sur le *dichorée*. »

Aux exemples présentés ici par l'auteur, nous substituerons les deux suivants tirés de l'*Exsultet* romain :



su- a- vi- ta- tis ac-ce-ptus lu-mi- ná- ri- bus mi-sce- a- tur

Étudions la première de ces cadences, *chorée* & *molosse*.

Dans l'*Exsultet* & dans les préfaces actuellement en usage au Missel romain, il y a, si nous ne nous trompons, quinze cursus *planus* qui s'adaptent à cette formule musicale. Sur ces quinze, huit sont métriquement très réguliers ; les voici :

			5	4	3	2	1
Cursus planus métriques tirés	de l'*Exsultet*		– men-	ᴗ tis	– af-	– fe-	– ctu
		di-	– vi-	ᴗ sus	– in	– par-	– tes
		suavi-	– ta-	ᴗ tis	– ac-	– ce-	– ptus
	des Préfaces	obumbrati-	– o-	ᴗ ne	– con-	– ce-	– pit
		mori-	– en-	ᴗ do	– des-	– tru-	– xit
		ele-	– va-	ᴗ tus	– in-	– cæ-	– lum
		singulari-	– ta-	ᴗ te	– per-	– so-	– næ
			– ve-	ᴗ rus	– est	– A-	– gnus

Les sept autres ne le sont qu'au point de vue rythmique :

		′			′	
Cursus planus rythmiques tirés	de l'*Exsultet*	– Chri-	– sti	– cre-	– dén-	– tes
		ᴗ A-	– dæ	– pec-	– ca-	tum
		– tem-	ᴗ pus	ᴗ &	– ho-	– ram
	des Préfaces	– li-	– gno	– vin-	– ce-	– bat
		– un-	ᴗ us	– es	ᴗ De-	– us
		– mun-	– do	– ef-	– fu-	– dit
		– om-	ᴗ ni-	ᴗ po-	– ten-	– tem

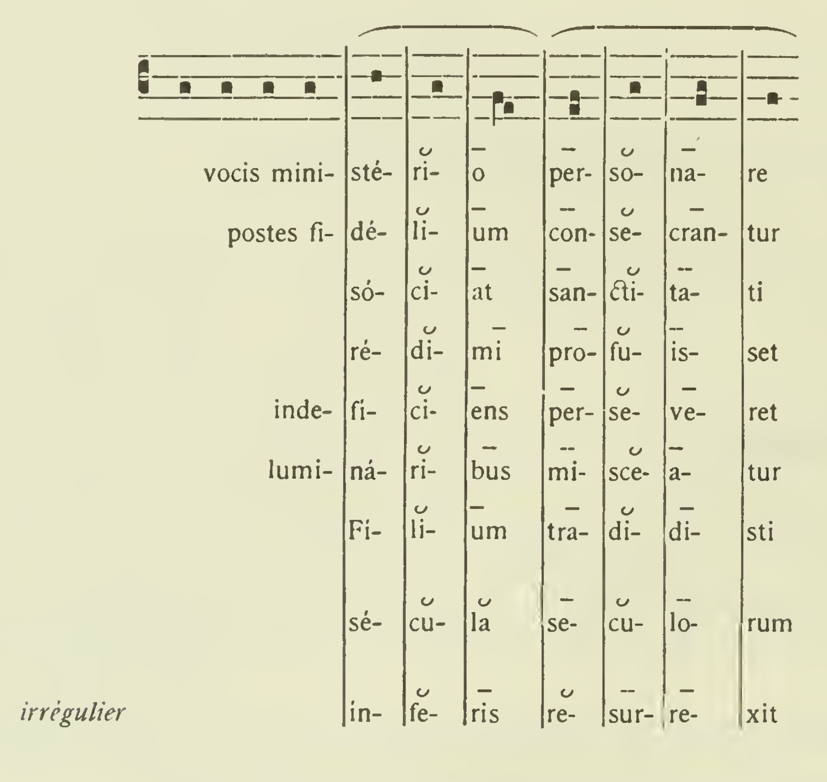
Faut-il attribuer à l'influence du cursus métrique la forme de cette cadence musicale ? Nous sommes portés à le croire, sans cependant l'affirmer absolument.

On peut objecter en effet que la syllabe longue du chorée, colonne 5, n'a qu'une seule note, et elle devrait en avoir deux ; mais on peut répondre que, dans l'exécution, par le fait même de la coïncidence avec une syllabe longue, cette note se trouvait doublée à l'unisson, sans qu'il fut besoin de l'écrire.

Ce qui nous déterminerait à penser que cette cadence médiale doit son origine au cursus *planus métrique,* c'est que la cadence finale de cette même phrase est évidemment calquée, comme on va le voir, sur le *dichorée* qui la termine, & même sur l'ïambe qui précède ce *dichorée.* Or si cette cadence finale est métrique, comment la cadence médiale ne le serait-

elle pas ? L'unité de composition vient se joindre à la concordance entre les notes et les syllabes longues ou brèves comme une preuve nouvelle & décisive de l'origine métrique de nos deux cadences.

Au temps classique le *dichorée* était le plus souvent précédé d'un ïambe, *filii comprobavit ;* c'est l'exemple donné par Quintilien. Dans cette chute harmonieuse le *dichorée* est considéré comme un seul pied & forme avec l'ïambe l'ensemble des deux pieds requis pour un *nombre.* Or il est remarquable que tous les cursus *velox,* sauf deux, qui s'adaptent à la cadence mélodique finale de l'*Exsultet* romain sont de véritables cursus métriques, & que, de plus, la musique reproduit exactement la valeur temporaire des syllabes ; car à la syllabe brève correspond une seule note, à la longue deux notes. Une pareille coïncidence qui se poursuit pendant six syllabes & se répète à chaque nouveau texte est bien certainement cherchée, voulue.



Quant aux autres cursus *velox* qui se rencontrent adaptés à la cadence médiane, sept sont encore de vrais cursus métriques, ïambe & dichorée :

piáculi cauti-onem   calíginem destru-endam

diléсti-o caritatis   lúminis claritatem

nóminis consecratur   dignátus est aggregare

misericórdi-am invocate

un est un dichorée précédé d'un spondée :

peccatorum segregatos

& deux autres ne sont réguliers qu'au point de vue rythmique :

sacrifici-um vespertinum ínsonet salutaris

Ce n'est pas tout : les chutes dichoraïques du texte liturgique ont eu, ce semble, un rôle dans la formation de quelques autres clausules musicales ; il est bien difficile de ne pas le constater dans les suivantes. Nous les connaissons déjà, mais nous ne les avons encore envisagées que du côté rythmique.

MÉDIANTES ORNÉES DES INTROITS

Cadences dichoraïques métriques

Ier Mode

VIIe «

IIe «

Ve «

VIIIe «

IVe «

Venite Exsultemus
Médiantes
IVe Mode, g

IVe Mode, E

IVe Mode, d
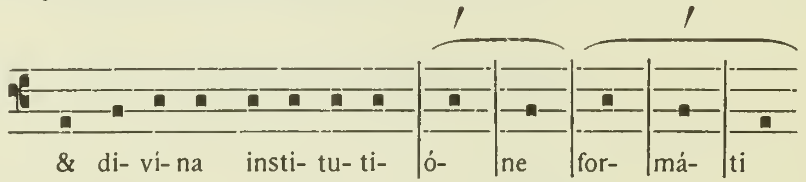
On pourrait croire que certaines de ces clausules sont incomplètes & ne forment pas un vrai *nombre,* puisqu'elles ne se composent que d'un seul pied, le dichorée, mais on ne doit pas oublier ce que dit Quintilien : « Nec solum refert, quis (pes) claudat, sed quis antecedat. Retrorsum autem neque plus tribus... neque minus duobus ; alioqui pes erit, non numerus ; *poterit tamen vel unus esse dichoreus, si unus est, qui constat e duobus choreis.* »

Si cela est vrai dans la prose mesurée, à fortiori en est-il ainsi dans la musique où, grâce à la largeur du mouvement, quelques notes suffisent à constituer un *nombre.* D'ailleurs, l'uniformité de ces formules musicales, la conformité qu'elles ont avec le dichorée témoignent assez de la volonté expresse du compositeur : il a calqué toutes ces cadences sur ce pied métrique.
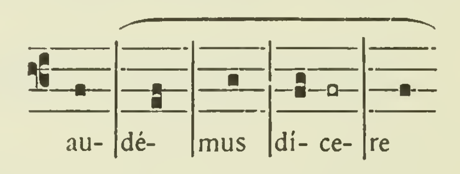
Nous ne voulons pas terminer ce travail sans dire quelques mots de la préface simple & du *Pater.* Après tout ce qui précède, nous avons le droit d'être bref.

Pater orné. L'espèce de *trope* qui introduit au *Pater* contient deux cadences, une médiale, une finale.
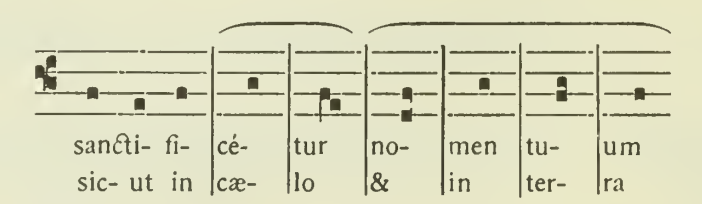
Orémus. Præcéptis salutáribus móniti,



C'est une cadence médiale calquée exactement sur un cursus *planus.* Ensuite :

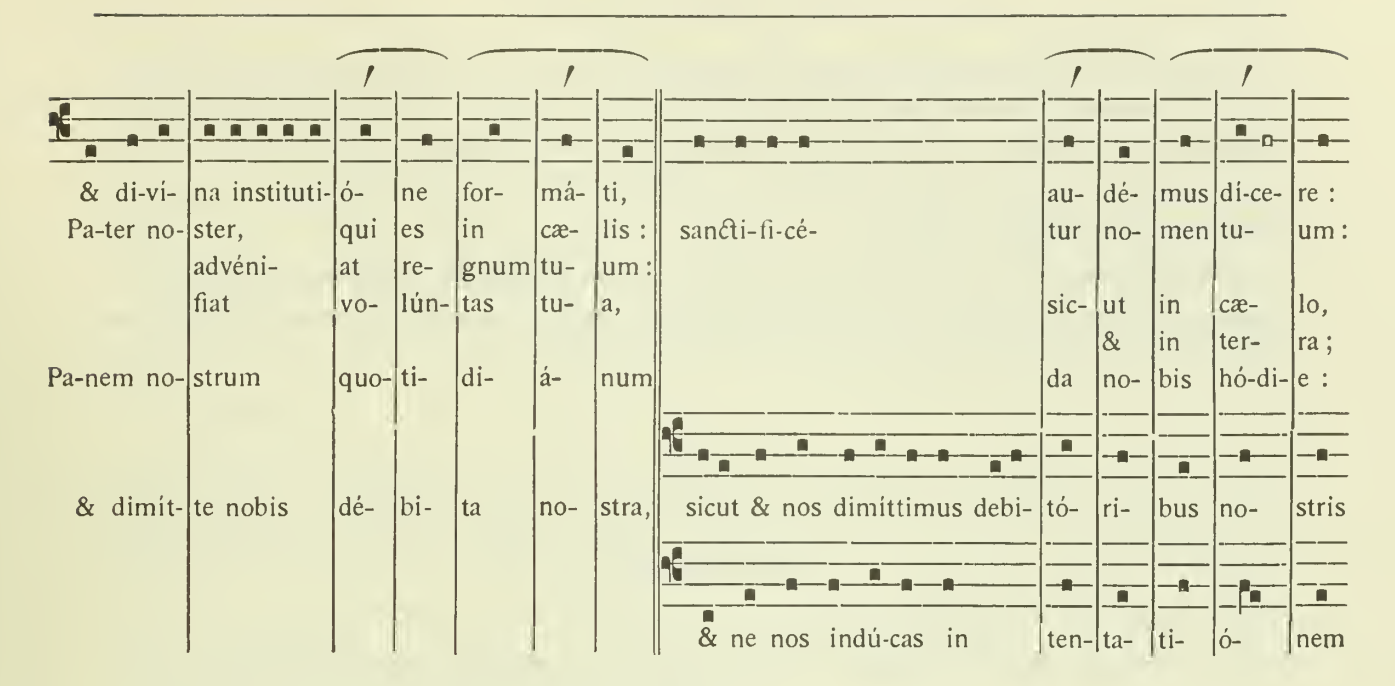


Nous retrouvons dans cette cadence finale la terminaison dichoraïque métrique des préfaces & de l'*Exsultet.* Deux fois encore elle revient dans le courant du *Pater.*



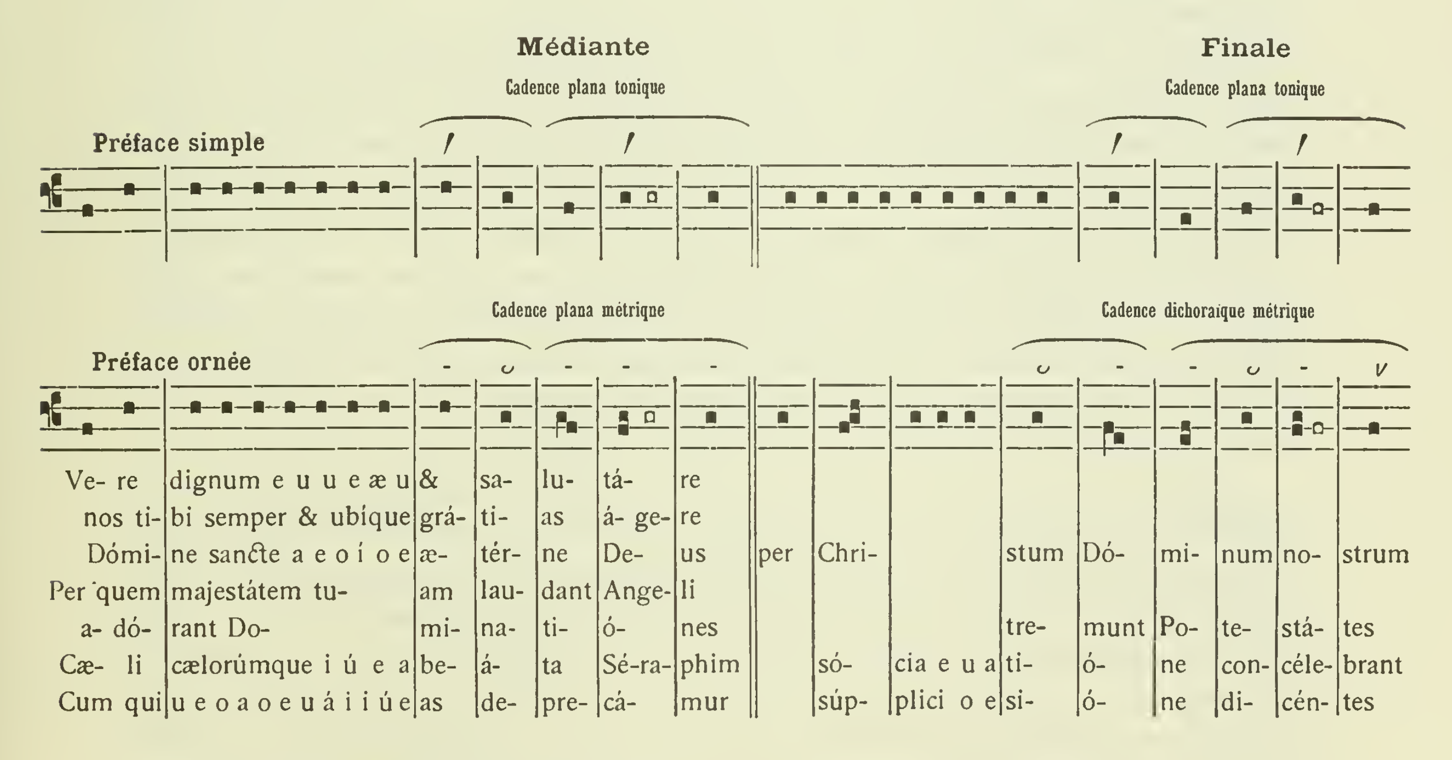
Les cadences médiales du *Pater* orné sont assez irrégulières, surtout quand on les compare à celles du *Pater* simple, dont voici le chant disposé selon les cadences :





Toutes les cadences musicales du *Pater* simple sont des cadences *planæ* purement toniques ; les différentes terminaisons syllabiques s'y appliquent d'après les règles ordinaires.

Voici maintenant, en regard, les cadences musicales de la préface simple & celles de la préface solennelle.



Trois observations sur ce petit tableau.

Toutes les clausules musicales de la préface simple sont *toniques*, celles de la préface ornée au contraire sont *métriques*.

Les deux médiantes dérivent sans doute l'une de l'autre, mais quelle est la plus ancienne? On croit généralement que la forme simple a précédé la forme ornée ; nous croyons le contraire, pour cette raison que le cursus métrique, littéraire ou musical, est certainement antérieur au cursus tonique. La cadence *plana* simple doit donc être considérée comme une réduction de la cadence métrique.

Pour la même raison, nous pensons que la cadence finale de la préface ornée est antérieure à la cadence finale de la préface simple. Du reste ces deux clausules ne dérivent pas l'une de l'autre, car leur structure est entièrement différente.

§ X

CONCLUSION

1° LE CURSUS MUSICAL ET LA DATE DES MÉLODIES LITURGIQUES

Au début de ce volume, p. 35, nous avons attiré l'attention du lecteur sur l'importance du cursus musical ; et nous disions : Si nous constatons que les psalmodies grégoriennes ou même ambrosiennes sont construites très ordinairement d'après des types syllabiques appartenant à l'un ou à l'autre des cursus, la nature & le rythme de ces pièces se trouveront aussitôt éclairés ; mais de plus, il faudra nécessairement tenir pour démontré que ces psalmodies ont été composées à l'époque où fleurissait le cursus, à l'époque où les bulles pontificales & les oraisons du Sacramentaire léonien en employaient les diverses cadences avec une grande régularité, c'est-à-dire au Ve, au VIe siècle, ou au plus tard dans la première moitié du VIIe. Cette conclusion est rigoureuse & revêt toute la force d'une preuve intrinsèque.

L'existence du cursus musical est aujourd'hui bien prouvée ; nous pouvons donc, sans crainte d'erreur, attribuer à l'époque indiquée la composition de nos mélodies liturgiques. Cet argument que nous nous proposions de développer au terme de cette étude a été présenté avec tant de clarté & d'originalité par M. Jules Combarieu dans un article du *Correspondant* (25 Décembre 1894), que nous lui cédons volontiers la parole :

« Ce n'est pas une vaine curiosité ou un dilettantisme purement littéraire qui a tourné vers l'étude de ce phénomène (le cursus littéraire) l'attention de savants tels que Ch. Thurot, Noël Valois, Louis Havet ; il suffit en effet de connaître ses lois, & l'époque où on a cessé de les pratiquer, pour que le cursus devienne un critérium précieux permettant de corriger la leçon des manuscrits lorsqu'elle est douteuse, & de déterminer la date ou l'authenticité de certaines chartes. Ainsi, tel détail de costume ou de coiffure permet de fixer l'époque de l'art antique à laquelle appartient telle statue ; ainsi, dans un manuscrit français, il suffirait de trouver la mention d'instruments de musique aujourd'hui hors d'usage ou certaines locutions tombées en désuétude, pour déterminer, sinon la date exacte à laquelle le manuscrit a été exécuté, au moins la période de temps à laquelle il serait nécessairement antérieur.

« C'est précisément un service de ce genre que l'étude du cursus, enrichie d'observations nouvelles, vient de rendre au problème de l'authenticité des mélodies grégoriennes. Il y a, en effet, un cursus musical, c'est-à-dire une clausule de la phrase où les syllabes accentuées sont représentées par des notes plus élevées que les autres, & les syllabes atones par des notes plus basses. Voici, en deux mots, le raisonnement rigoureux que les Bénédictins ont pu établir :

« Dans les répertoires liturgiques des trois principaux dialectes du plain-chant (ambro-« sien, grégorien, mozarabe), on trouve, reproduites *des milliers de fois,* plus de cent cadences « imitant les ondulations rythmiques du cursus planus littéraire, sur lequel on les a évidem-« ment calquées ;

« Or nous savons que, du huitième au douzième siècle, la pratique du cursus a été « généralement abandonnée par les écrivains ; c'est la conclusion à laquelle est arrivé M. W. « Meyer, après avoir étudié un grand nombre d'auteurs de tous les pays. M. Noël Valois, dans « son *Étude sur le rythme des bulles pontificales,* a constaté qu'à partir du milieu du septième « siècle, le cursus est plus ou moins mal observé, souvent entièrement méconnu ». De son « côté, M. l'Abbé Couture témoigne « qu'à partir de saint Grégoire le Grand, le rythme semble « s'exiler pour quatre siècles de la prose littéraire ; »

« Donc, la mélodie grégorienne peut être considérée comme contemporaine du procédé « littéraire d'après lequel on l'a construite, c'est-à-dire antérieure au milieu du septième siècle ; « & comme le pape saint Grégoire a précisément régné jusqu'au commencement de ce septième « siècle, l'Église rentre en possession, sur nouveaux titres, de sa croyance traditionnelle. »

« Ce raisonnement est fort simple ; la difficulté était de bien établir & de mettre hors de toute contestation les faits sur lesquels il repose. Les Bénédictins y sont arrivés... ils ont entouré chacune des propositions qui précèdent d'un luxe de preuves expérimentales, capables de satisfaire l'esprit le plus exigeant... Cette dissertation ressemble, au point de vue de l'argumentation, à certains châteaux-forts bâtis sur le roc, avec des murs de trois mètres d'épaisseur & des soussol d'une stratégie savante. Grâce à ce travail solide & décisif, qu'on chercherait vainement à entamer par quelque endroit, & où tous les points sont défendus par des légions de preuves dont la seule vue a quelque chose d'accablant, le grand nom du pape saint Grégoire continue à dominer l'étude de la musique religieuse. »

A cette page si ferme & si lucide, dont nous remercions sincèrement M. Jules Combarieu, nous ajouterons quelques mots :

On a dû le remarquer : le cursus musical ne se rencontre pas seulement dans les psalmodies *simples,* il est aussi à la base des psalmodies *ornées,* & c'est encore sur lui que s'appuient les cadences *mélismatiques* des répons de l'Office. Que conclure de ce fait ? c'est qu'il faut nécessairement fixer à la même époque la composition de toutes ces clausules musicales sans distinction aucune, & qu'il est impossible de retarder jusqu'à la fin du septième siècle l'introduction dans la liturgie romaine des chants neumés. Au point de vue des règles de composition musicale, tous les livres de l'Église, Sacramentaire, Antiphonaire, Responsorial, Graduel, présentent une identité absolue, en sorte que les premières assises du répertoire romain se composent non seulement des mélodies simples, mais aussi des cantilènes ornées & neumées.

2° LE CURSUS MUSICAL ET LES HUIT MODES ECCLÉSIASTIQUES

Une autre question jusqu'ici assez obscure se trouve également éclairée par la découverte du cursus musical ; nous voulons parler du système des huit modes ecclésiastiques. Sans nous attacher à reproduire les dires des anciens & des modernes sur l'origine de ce système & sur l'époque où il aurait été introduit en Occident, nous nous bornerons pour le moment à poser une simple question.

Si les huit modes se sont introduits en Italie, seulement au huitième siècle ou dans le dernier tiers du septième siècle, époque à laquelle les lois du cursus étaient totalement oubliées à Rome, comment se fait-il que les cadences finales des psalmodies à l'introït, à la communion, aux répons soient précisément modelées dans les huit modes, (le cinquième excepté pour l'introït), sur le cursus *planus* littéraire de la langue latine ?

N'y a-t-il pas dans ce fait curieux une preuve que ces modes étaient connus & employés dans les temps plus reculés où les cursus étaient encore en honneur à la cour romaine ?

On n'imagine pas facilement des papes négligeant entièrement l'usage du cursus dans la langue littéraire de leur chancellerie & l'employant régulièrement dans la langue musicale de la liturgie ; surtout si l'on veut bien se souvenir que les textes du Graduel & du Responsorial sont le plus souvent réfractaires aux lois du cursus littéraire & ne se plient que par nécessité à celles du cursus musical.

Par ailleurs, il est manifeste que les antiennes de l'Antiphonaire & du Graduel, à l'inverse des psalmodies, n'ont point été jetées par les compositeurs dans le moule étroit du système des huit modes ; à tout moment, elles y échappent tantôt par l'exubérance de la mélodie ou la disposition des intervalles, tantôt au contraire par l'extrême simplicité de leur composition & le peu d'étendue de leur ambitus, ce qui permet de penser qu'elles n'ont point été écrites sous le même régime modal. La psalmodie primitive qui les accompagnait devait échapper aussi à cette contrainte, & si les psalmodies qui nous sont parvenues sont strictement endiguées dans les formules des huit modes, c'est que postérieurement une régularisation de la psalmodie conforme à ce système fut entreprise, par qui, à quelle époque, nous n'en savons rien. Cependant la présence du cursus dans toutes les cadences nous autorise à affirmer que cette opération fut exécutée au plus tard dans la première partie du septième siècle ; saint Grégoire est mort en 604.

Ces remarques, nous les posons ici comme des pierres d'attente ; car nous aurons plus tard l'occasion de revenir sur ces importantes questions.

TABLE DES MATIÈRES

DU QUATRIÈME VOLUME

(1) Voir la première partie de cette étude : *L'accent latin et la psalmodie grégorienne*, au tome III de la *Paléographie musicale*.

TABLE ALPHABÉTIQUE

des Introïts, Répons-Graduels, Versets alléluiatiques, Traits, Offertoires, Communions

et autres pièces notées

CONTENUS DANS LE MANUSCRIT 121 DE LA BIBLIOTHÈQUE D'EINSIEDELN

Les chiffres marqués d'un astérisque renvoient à des pages où les pièces musicales sont indiquées seulement par les premiers mots.

Introïts.

(1) *Manque*, ce qui signifie : manque dans le manuscrit 121 d'Einsiedeln, mais se trouve dans le codex 339 de Saint-Gall publié dans le premier volume de la Paléographie. En composant la présente table nous avons établi une comparaison entre les deux manuscrits.

Répons-Graduels

Versets Alléluiatiques.

Traits.

Offertoires.

Communions.

Antiennes.

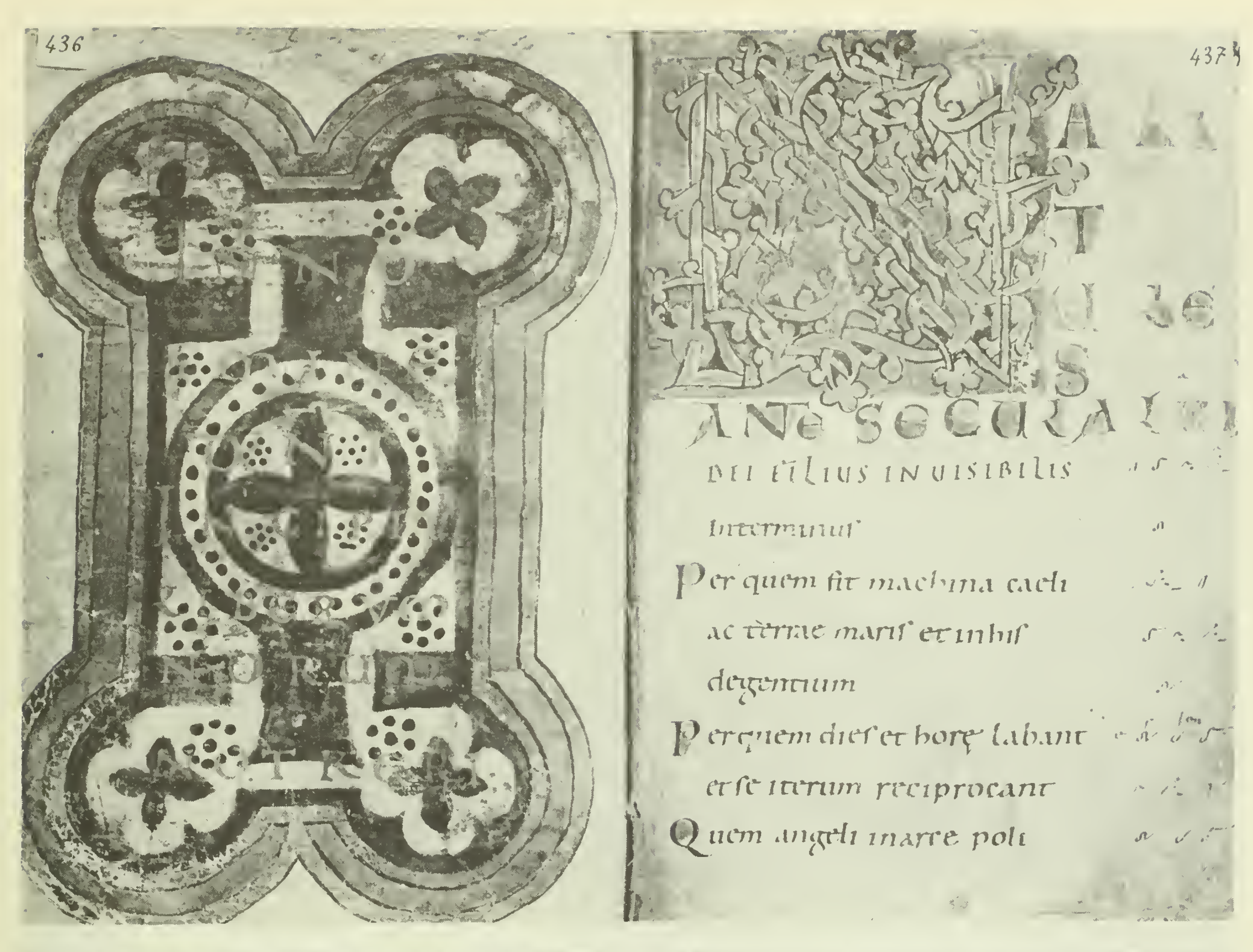
Répons.

Hymnes.

1366 — SOLESMES, IMP. SAINT-PIERRE.

ERRATA

Page	10	Première ligne de la lettre de Notker, *au lieu de* Lamtberto, *lire* Lanberto				
»	11	Dernière » » » »	»	xerxio	»	xerxis
»	16	Avant dernière ligne, *au lieu de* Ζήτησαι impératif aoriste moyen, *lire* Ζητῆσαι infinitif aoriste actif.				
»	43	Avant dernière ligne	*au lieu de*	17	*lire*	15
»	48	Dernière ligne	»	VIII	»	VII
»	54	Quatrième ligne	»	il	»	ils
»	94	Troisième ligne de chant	»	matris		matris
»	114	Première ligne de chant	»	meó	»	méo
»	139	Avant le tableau « Psalmodie des versets d'introïts », ajouter Tableau XXV.				
»	163	Dernière ligne de chant	*au lieu de*	Spiritu-	*lire*	Spiritui
»	200	Troisième ligne de chant	»	no-men	»	no-men



438

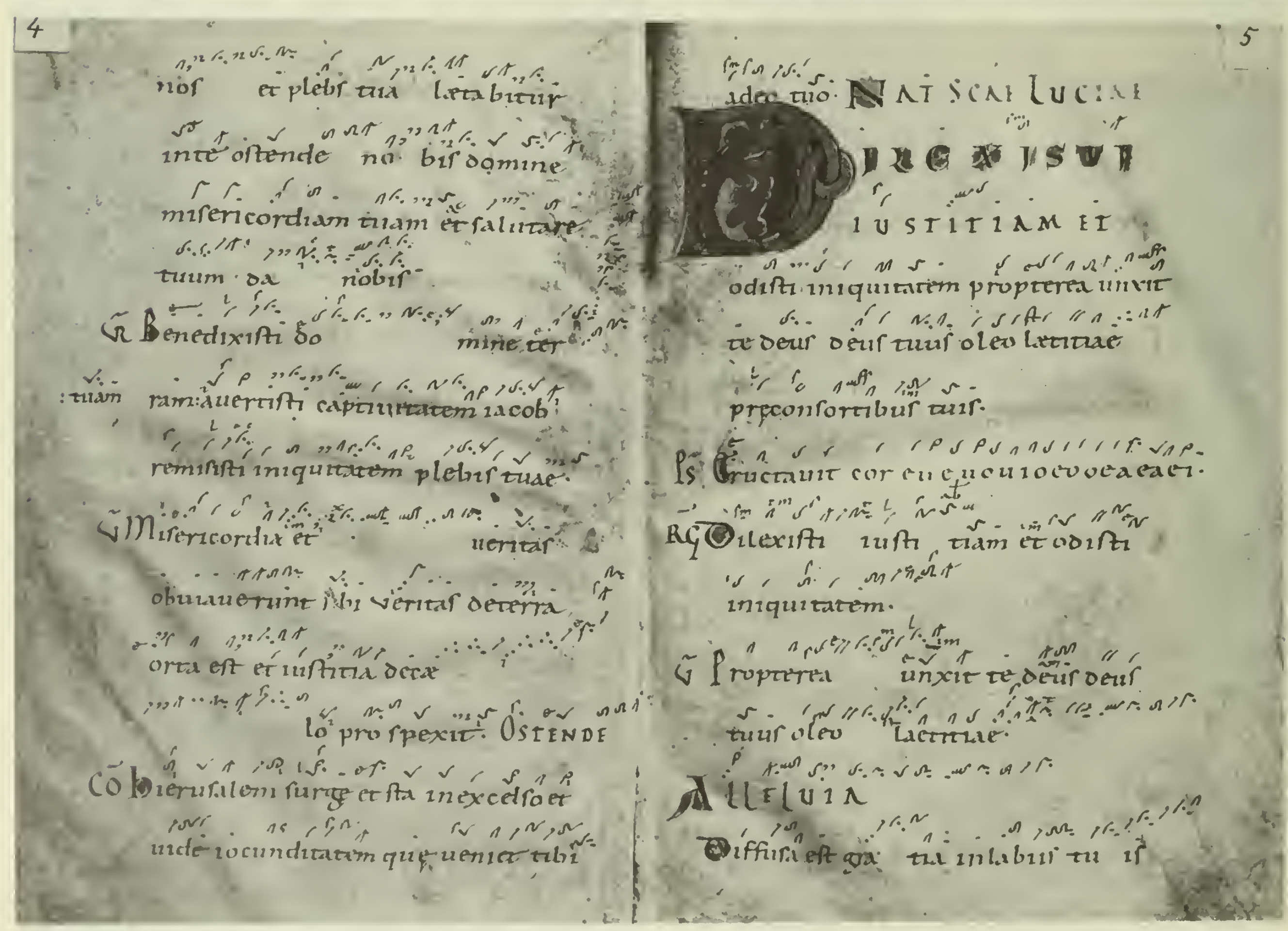
uoce consona semp canunt
Hic corpus assumpserat
fragile sine labe originalis
criminis de carne mariae
uirginis quo primi parentis
culpam aeuaeq lasciuiam
tergeret
Hoc presens diecula loquitur
plucida adaucta longitudine
qd sol uerus radio sui
luminis uetustas mundi
depulerit genitus tenebras
Nec nox uacat noui sideris
luce qd magorum oculos
terruit scios

ALLELUIA
Ostende nobis do mine mise
ricordiam tu am et saluta
re tu um
da nobis
Ad te domine leuaui animam
meam deus meus in te confido
non erubescam neque irrideant
me inimici mei et enim uniuer
si qui te expectant non con
fundentur
Dirige me in ueritate tua et
doce me quia tu es de us sa



lutaris meus et te sustinui to
ta die. Et enim.
V Respice in me et miserere mei do
mine custodi animam meam et
eripe me Non confundar quo
niam inuocaui te
CO Dominus dabit benignitatem et
terra nostra dabit fructum suum.
DOMIN. III. ANTE NAT
POPULUS SI
ON ECCE DOMINUS
ueniet ad saluandas gentes et au
ditam faciet dominus gloriam uo

3
cis suae in laetitia cordis uestri.
PS Qui regis isrl
RG Ex sion species decoris eius
deus manifeste ue niet.
V Congrega te illi
sanctos eius qui ordinauerunt
testamentum eius super sacrificia.
ALLELUIA
Laetatus sum in his quae dicta sunt
mihi in do mum do mini
I bimus. trus ierusalem.
RL Stantes erant pedes nostri in a
OF Deus tu conuertens uiuificabis



4
nos et plebs tua laetabitur
in te ostende nobis domine
misericordiam tuam et salutare
tuum da nobis
GR Benedixisti do mine ter
:tuam ram: auertisti captiuitatem iacob
remisisti iniquitatem plebis tuae.
V Misericordia et ueritas
obuiauerunt sibi ueritas de terra
orta est et iustitia de cae
lo prospexit. OSTENDE
CO Hierusalem surge et sta in excelso et
uide iocunditatem quae ueniet tibi

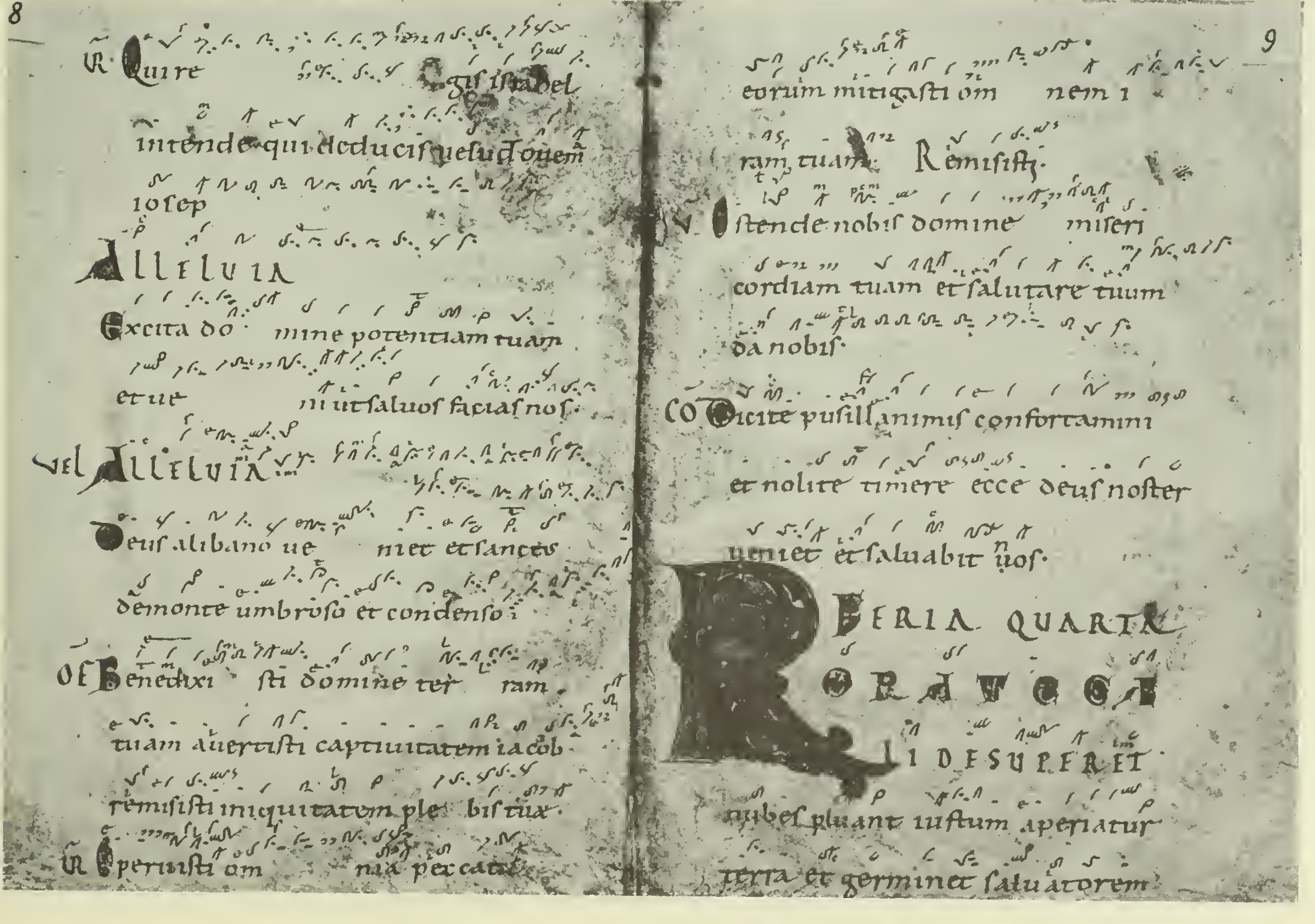
5
a deo tuo. NAT SCAE LUCIAE
DILEXISTI
IUSTITIAM ET
odisti iniquitatem propterea unxit
te deus deus tuus oleo laetitiae
prae consortibus tuis.
PS Eructauit cor
RG Dilexisti iusti tiam et odisti
iniquitatem.
V Propterea unxit te deus deus
tuus oleo laetitiae.
ALLELUIA
Diffusa est gra tia in labiis tu is

6

propterea benedixit te de[us]
... us in aeter[num].
OF Offerentur regi uirgines post eam
proxime eius offerentur tibi.
V. Eructauit cor meum
uerbum bonum dico ego
opera mea regi. Offerentur.
V. Adducentur
in laetitia et exultatio
ne adducentur in tem
plum regi.
CO Diffusa est gratia in labiis tuis propte
rea benedixit te deus in aeternum.

7

DOM. II. ANTE NAT DNI
GAUDETE
IN DOMINO SEM
per iterum dico gaudete mode
stia uestra nota sit omnibus homi
nibus dominus prope est nihil sol
liciti sitis sed in omni oratione
petitiones uestrae innotescant
apud deum.
PS Benedixisti dne e u o u a e.
RG Qui sedes domine super cheru
bim excita potentiam tuam
et ueni.



8

R Qui regis israhel
intende qui deducis uelut ouem
ioseph
ALLELUIA
Excita domine potentiam tuam
et ueni ut saluos facias nos.
uel ALLELUIA
Deus a libano ueniet et sanctus
de monte umbroso et condenso.
OF Benedixisti domine terram
tuam auertisti captiuitatem iacob
remisisti iniquitatem plebis tuae.
R Operuisti omnia peccata

9

eorum mitigasti omnem i
ram tuam. Remisisti.
V Ostende nobis domine miseri
cordiam tuam et salutare tuum
da nobis.
CO Dicite pusillanimis confortamini
et nolite timere ecce deus noster
ueniet et saluabit nos.
FERIA QUARTA
RORATE CAELI DESUPER ET
nubes pluant iustum aperiatur
terra et germinet saluatorem.

10

P[s]. Celi enarrant ...

RG Tollite portas principes uestras
et eleuamini portæ æternales
et introi bit rex glorię.
V Quis ascendet in montem do mini
aut quis stabit in loco sancto e[ius]
Innocens ma nibus
et mundo corde.
RG Prope est dominus omni
bus inuocantibus e um omni
bus qui inuocant eum in ueritate
V Laudem domini loquetur
os meum et benedicat om

11

nis caro nomen sanctum eius.
OF Confortamini et iam nolite time
re ecce enim deus noster retri
buet iudicium. ipse ueniet et
saluos nos faciet
IR Tunc aperien tur
oculi cecorum et aures surdo
rum audient tunc ascen det
claudus quasi ceruus et clara
erit lingua mutorum Ipse
V Audite itaq. domus dauid num
pusillum uobis certamen pre
stare hominibus quoniam domi

12

no prestatis certamen propterea
dabit uobis dominus signum
ecce uirgo in utero accipiet et
pariet filium et uocabitur no
men eius emmanuel Ipse
OF Aue mari a gra tia plena
benedicta tu in mulieribus et be
nedictus fructus uentris tui.
IR Quo modo in
me fiet hoc quae ui rum non
cognosco spiritus do mini
super ueniet in te
et uirtus altissimi obumbrabit tibi

13

IR Ideoque quod nascetur ex te san
ctum uocabitur filius dei. Ideo
CO Ecce uirgo concipiet et pariet fi
lium et uocabitur nomen eius
emmanuhel. FER VI

PROPE ESTO
DOMINE ET OMNES UIAE
tuae ueritas initio cognoui de
testimoniis tuis quia in æternum
tu es. Beati immaculati
RG Ostende nobis domine
misericordiam tuam et salutare
tuum da nobis.

14

V Benedixisti do- mine
terram tu- am averti-
sti captivitatem iacob.
OF Os tu convertens.
CO Ecce dominus veniet et omnes
sancti eius cum eo et erit in
die illa lux magna SABBATO
IN XII. LECT
VENI ET O-
STENDE NOBIS FACI-
em tuam domine qui sedes super
cherubim et salvi erimus.
PS Qui r[illegible]

15

A summo cae- lo egressio eius
et occursus eius usque ad summum eius
V Caeli enar- rant gloriam dei
et opera manuum e- ius ad-
nunciat firmamentum.
RG In sole po- suit tabernaculum
suum et ipse tamquam sponsus
procedens de thalamo suo.
R A summo cae- lo egressio eius
et occursus eius usque ad summum eius
RG Domine deus virtu- tum conve-
rte nos et ostende faciem
tu- am et sal- vi erimus.

16

R Excita do- mine potentiam tuam
et ve- ni ut salvos facias nos.
RG Excita do- mine potentiam tuam
et ve- ni ut salvos facias nos.
V Qui regis israhel inten- de
qui deducis velud ovem io- seph
qui sedes super cherubim appare
coram effraim beniamin et manasse.
YMNUS TRIUM PUERORUM
BENEDICTUS ES IN FIR-
mamento caeli et laudabilis
et glorio- sus in saecula.
Benedicite omnia opera domini domino.

17

Benedicite caeli domino. Benedi-
cite angeli domini domino.
Ymnum dicite et super exaltate
eum in sae- cula.
Benedicite aquae quae
super caelos sunt domino. Benedi-
cite omnes virtutes domini domino
Benedicite sol et lu- na domino
Ymnum dicite et sup exaltate e. i. s.
Benedicite stellae caeli domino. Bene-
dicite imber et ros domino. Benedicite
omnes spiritus domino. Ymnum.
Benedicite ignis et aestus domino.

18

Benedicite noctes et dies domino
Benedicite tenebrae et lumen domino. V
Benedicite frigus et cauma domino
Benedicite pruina et niues domino.
Benedicite fulgura et nubes domino. V
Benedicat terra domino Benedicite
montes et colles domino Benedicite
omnia nascentia terrae domino. V
Benedicite maria et flumina domino.
Benedicite fontes domino. Benedicite
coete et omnia quae mouentur in
aquis domino. V
Benedicite uolucres caeli domino.

19

Benedicite bestiae et uniuersa pecora
domino. Benedicite filii hominum
domino. V
Benedi cat is
rahel domino. Benedicite sacerdo
tes domini domino Benedicite
serui domini domino. V
Benedicite spiritus
et animae iustorum domino. Bene
dicite sancti et humiles corde domino. V
Benedicite
ana nias a zarias misahel
domino. Ymnu. d. et s. exaltate eum in se
cula

20

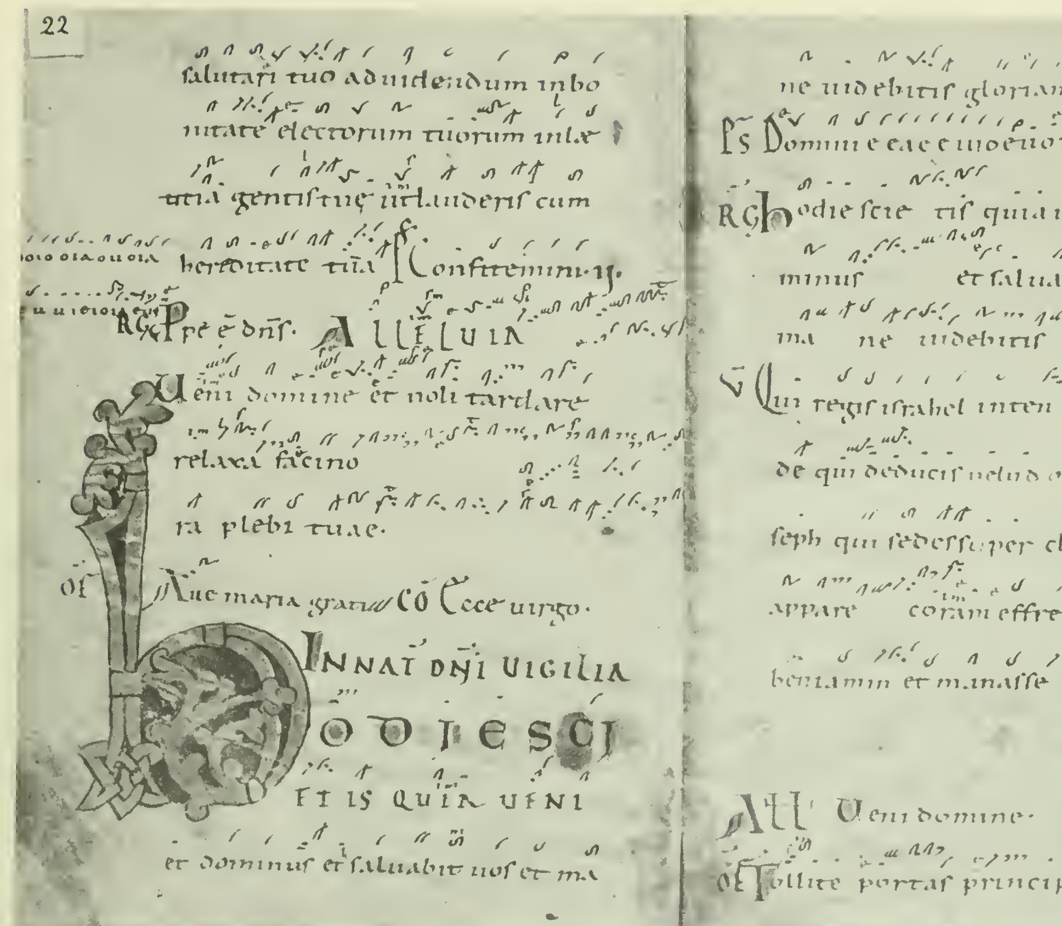
Qui regis israhel intende
qui deducis uelut ouem ioseph
V Qui sedes super cherubim appare
coram effraim Beniamin
et manasse
V Excita do mine potentiam
tuam et ueni ut saluos facias nos.
OF Exulta satis filia sion praedica
filia hierusalem ecce rex tuus ue
nit tibi sanctus et saluator
V Loque tur pacem
gen tibus et potestas eius
a mari usque ad mare et a flumine

21

usque ad terminos orbis ter rae. Exulta.
V Quia ecce ue nio et habitabo in
medio tui dicit dominus omnipo
tens et confugient
ad te in illa die om nes gen
tes et erunt tibi in plebem
Exulta
CO Exultauit ut gigas ad currendam
uiam a summo caelo egressio eius
et occursus eius usque ad summum eius.

MEMEN DOM. PXIMA

TO NOSTRI DOMINE IN BE
neplacito populi tui uisita nos in



22

salutari tuo ad uidendum in bo
nitate electorum tuorum in lae
titia gentis tuae ut lauderis cum
hereditate tua. Confitemini.
RG Prope est dns. Alleluia
Ueni domine et noli tardare
relaxa facino
ra plebi tuae.
OF Aue maria gratia. CO Ecce uirgo.
IN NAT DNI UIGILIA
HODIE SCI
ETIS QUIA UENI
et dominus et saluabit uos et ma

23

ne uidebitis gloriam eius.
PS Domini est terra
RG Hodie scie tis quia ueniet do
minus et saluabit uos et
ma ne uidebitis gloriam eius.
V Qui regis israhel inten
de qui deducis uelud ouem io
seph qui sedes super cherubim
appare coram effrem
beniamin et manasse
All Ueni domine.
OF Tollite portas principes uestras

24

et eleuamini portae aeternales Et in
troibit rex gloriae.
V Domini est terra et plenitudo eius
orbis terrarum et uniuer si
qui habitant in eo. Et introibit
V Ipse super maria fundauit eum et
super flumina praeparabit e um.
CO Reuelabitur gloria domini et uide
bit omnis caro salutare dei nostri
IN PRIMO GALLI CANTU
DOMINUS
DIXIT AD ME FI
lius meus es tu ego hodie genui te.

25

PS Quare fremuerunt gentes
RG Tecum principium in die uirtu
tis tuae in splendoribus sancto
rum ex utero ante luci fe
rum ge nui te
V Dixit dominus domino meo
se de a dextris me is donec
ponam inimicos tuos scabel
lum pedum tuorum
Alleluia
Dominus dixit ad me filius meus
es tu ego ho die genui te.
OF Laetentur caeli et exultet ter


26

ra ante fa ciem domini quoniam
V. Cantate domino canticum venit
novum cantate domino omnis terra
V. Cantate domino benedicite nomen
eius bene nunciate de die in diem
salutare e ius. Ante fa ... e
Co In splendoribus sanctorum ex utero
ante luciferum genui te.

IN PRIMO MANE
LUX FULGE
BIT HODIE SUPER
nos quia natus est nobis dominus
et vocabitur admirabilis deus prin

27

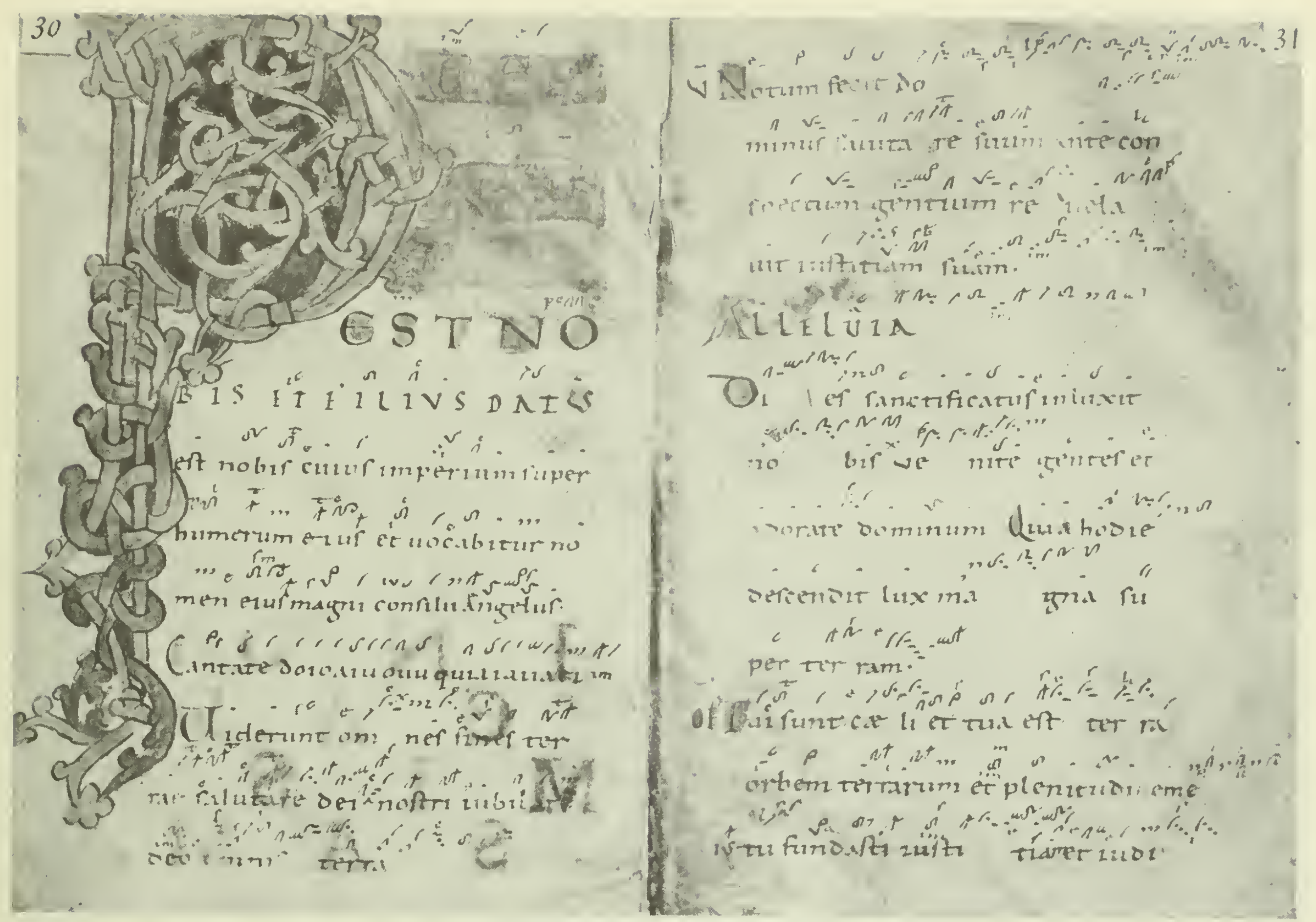
ceps pacis pater futuri saeculi eu
ius regni non erit finis. euouae
Ps Dominus [illegible]
RG Benedictus qui venit in nomine
domini deus dominus et inluxit
nobis.
V. A domino fa ctum
est et est mira bile in
oculis no stris.
ALLELUIA
Do minus regnavit decorem in
duit induit dominus fortitudi
ne et praecinxit se virtute.

28

OF Deus enim firmavit or bem
terrae qui non commove
bitur parata sedes tua deus ex
tunc a saeculo tu es
GR Do minus
regna vit decorem
in duit induit do minus forti
tu dine et prae
cinxit se
virtute. Ex tunc.
GR Mirabilis in excel sis do
minus testimonia tua credibi
lia facta sunt nimis

29

domum tu am decent san
cta do
mine in longitudine die
[illegible]
rum. Ex tunc vel Paratus
CO Exulta filia sion lauda filia hie
rusalem ecce rex tuus venit sanctus
et salvator mundi.


30

ESTNO
BIS ET FILIUS DATUS
est nobis cuius imperium super
humerum eius et uocabitur no
men eius magni consilii angelus.
Cantate domino canticum novum
Uiderunt om nes fines ter
rae salutare dei nostri iubil
deo omnis terra.

31

V Notum fecit do
minus salutare suum ante con
spectum gentium re uela
uit iustitiam suam.
ALLELUIA
Dies sanctificatus inluxit
nobis ue nite gentes et
adorate dominum Quia hodie
descendit lux ma gna su
per ter ram.
OF Tui sunt cae li et tua est ter ra
orbem terrarum et plenitudinem e
ius tu fundasti iusti tiam et iudi

32

cium preparatio se dis tuae
R Magnus et metuendus super om
nes qui in circuitu e ius sunt tu
domina ris potestatis maris mo
tum autem fluctuum eius tu
mitigas. IUSTITIA
V Misericor dia et ue
ritas preibunt ante fa ciem tu
am et in beneplacito tuo exaltabi
tur cor nu nostrum.
V. Tu humilia sti sicut uulneratum
superbum et in uirtute brachii
tui dispersisti inimicos tuos fir

33

metur manus tua et exaltetur dex
tera tua domine.
CO Uiderunt omnes fines terrae salu
tare dei nostri. IN NAT
SCI STEPHANI
ETENIM SEDE
RUNT PRINCIPES ET AD
uersum me loquebantur et inqui
persecuti sunt me adiuua me domi
ne deus meus quia seruus tuus exer
cebatur in tuis iustificationibus
PS Beati immaculati in uia ...

2

34

RG Sederunt principes et adver
sum me loquebantur et iniqui
persecuti sunt me
V R Adiuva me domine
deus me us · salvum me fac pro
pter misericordiam tuam.
Alleluia
V Video caelos ape rtos et ihesum
stan tem a dextris virtu tis
Of In virtute tua domine laetabitur
iustus et super salutare tuum ex
ultabit vehementer desiderium
animae eius tribuisti e i

35

V Vitam pe ciit et tribui
sti e i longitudinem die
rum in saeculum sae culi. Desid
V Magna est gloria eius in salutari
tuo ma gna est
gloria eius in salutari tuo glori
am et magnum decorem im po
nes super e um. Desid.
Of Elegerunt apostoli stephanum
levitam ple num fide et spi
ritu sancto quem lapidave
runt iudei orantem et dicentem
domine iesu accipe spiri tum

36

meum alle luia
R Viderunt fa ciem eius omnes tamquam
faciem angeli dei et concurren
tes lapidibus caedebant eum o
ran tem et dicen tem. Domine.
V Positis autem genibus stephanus o
rabat dicens domine ihesu ne statuas
illis hoc peccatum quia nesciunt
quid fa ciunt. Domine
Co Video caelos apertos et ihesum stan
tem a dextris virtutis dei domine
ihesu accipe spiritum meum et ne sta
tuas illis hoc peccatum quia

37

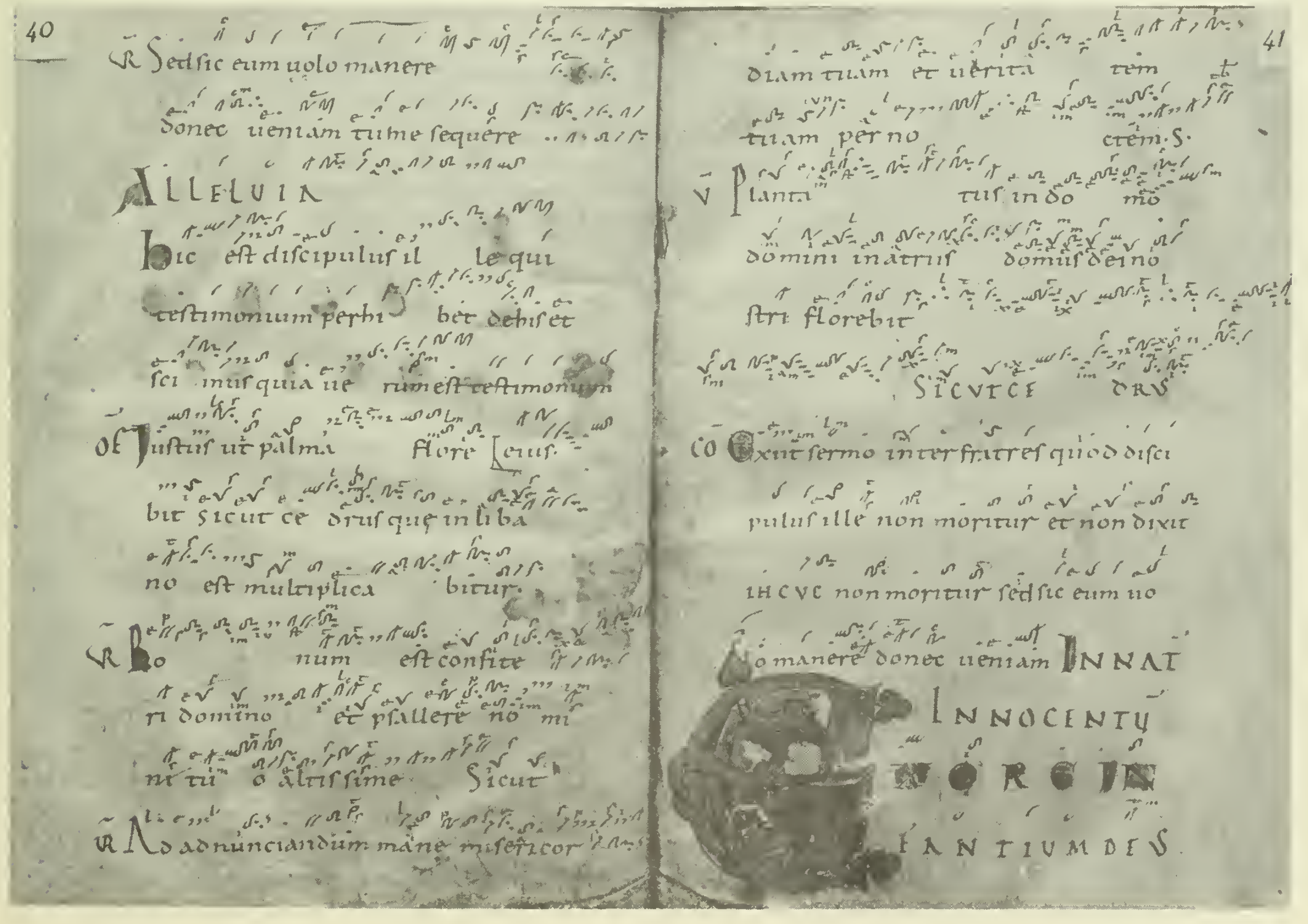
nesciunt quid faciunt. In .I. MIS
SA SCI IOHANNIS APLI
EGO AUTEM
SICUT OLIVA FRU
ctificavi in domo domini speravi
in misericordia dei mei et expe
ctabo nomen tuum quoniam bo
num est ante conspectum sancto
rum tuorum. Ps Quid gloriaris
RG Iustus ut palma flore bit sicut ce
drus liba ni multiplica bi
tur in do mo domini
R Ad adnunciandum ma ne

38

misericordiam tu am et veri
tatem tu am per
OF Gloria et hono re coronasti eum
et constituisti eum super opera
manuum tuarum do mine
R Do mine dominus noster
quam admira bile est no men
tuum in universa terra quoniam
elevata est magnificentia tua su
per cae los. ET CONSTITUISTI
V Quid est ho mo quod me
mor es e ius aut filius homi
nis quoniam visitas e um

39

CO Magna est gloria eius in salutari
tuo gloriam et magnum decorem
inpones super eum domine
IN NAT S. IOHANNIS
IN MEDIO
ECCLESIE
APERUIT OS EIUS ET
implevit eum dominus spi
ritu sapientie et intellectus
stolam glorie induit eum.
PS Bonum e euouae
RG Exiit sermo inter fra tres quod
disci pulus ille non moritur



40

R Sed sic eum volo manere
donec veniam tu me sequere
ALLELUIA
Hic est discipulus il le qui
testimonium perhi bet de his et
sci mus quia ve rum est testimonium
OF Iustus ut palma flore
bit sicut ce drus que in liba
no est multiplica bitur
R Bo num est confite ri
ri domino et psallere no mi
ni tuo o altissime Sicut
R Ad adnunciandum mane misericor

41

diam tuam et verita tem
tuam per no ctem. S.
V Planta tus in do mo
domini in atriis domus dei no
stri florebit
SICUT CE DRUS
CO Exiit sermo inter fratres quod disci
pulus ille non moritur et non dixit
IHC non moritur sed sic eum vo
lo manere donec veniam IN NAT
INNOCENTUM
EX ORE IN
FANTIUM DEUS.

42

et lactentium perfecisti laudem
propter inimicos tu os.
Ps Dne dns nr aaiaeeoeuuiuieaea
RG Anima nostra sicut passer ere
pta est de laqueo uenantium
V Laqueus con
tritus est et nos [illegible]
sumus [illegible] nostrum
in nomine do mini qui fe
cit caelum et terram.
OF Anima no stra sicut pas
ser erepta est de laqueo uenan
tium laqueus [illegible] est et nos li

43

bera ti sumus
[illegible] Nisi quod do minus erat
in nobis dicat nunc israhel
[illegible] dominus erat in nobis
Laqueus contritus est. Et nos.
V Torrentem pertransiuit anima no
stra forsitan pertransisset
[illegible] aquam intollera
bilem benedictus do minus qui
non dedit nos in captionem den
tibus e[illegible] laqueus
CO Uox in rama audita est plorat[illegible]
[illegible] rachel plorans filios suos

44

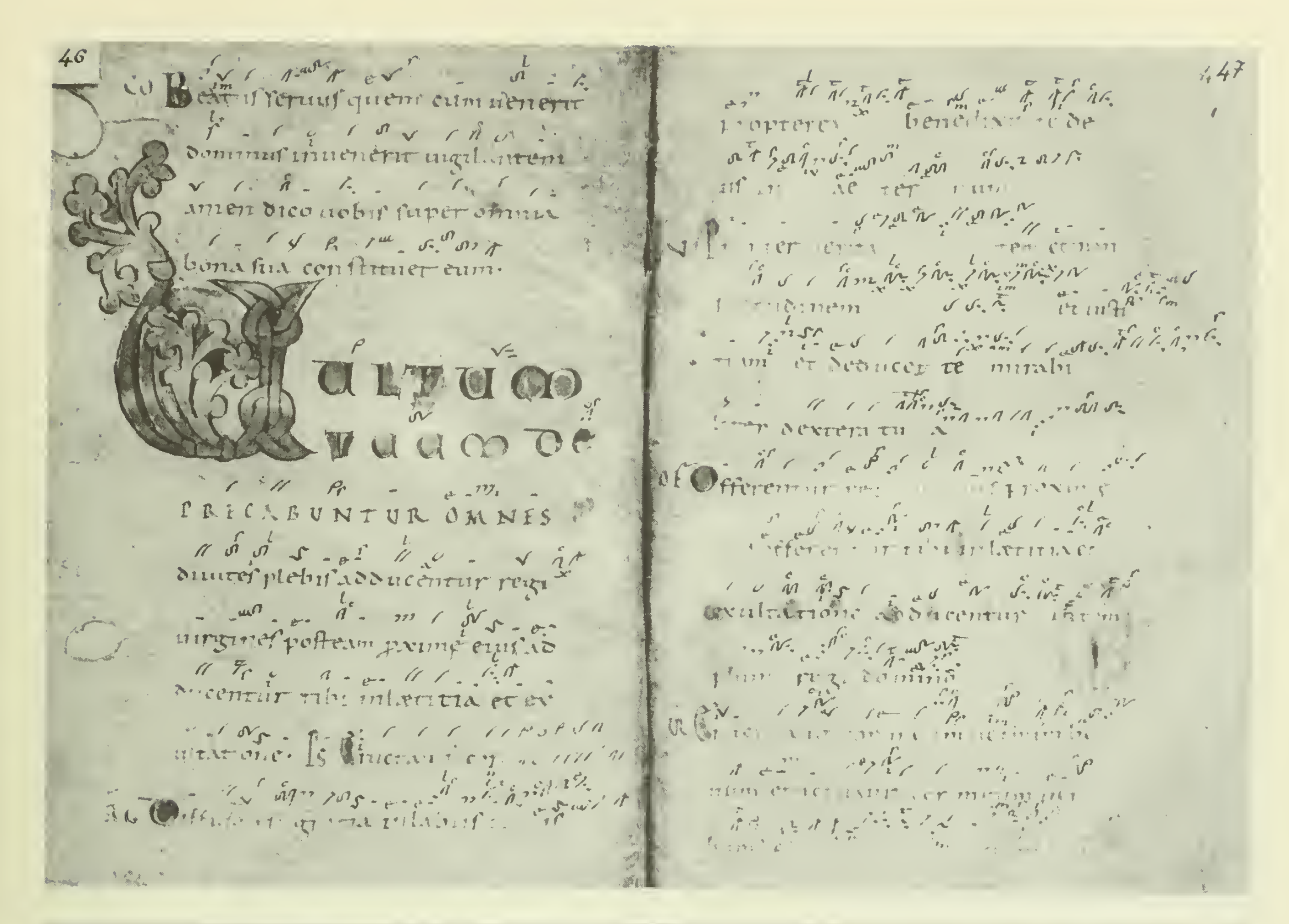
nolvit consolari quia non sunt.

IN NAT SCI SILUESTRI

SACERDOTES TUI DOMINE IN
duant iustitiam et sancti tui exul[illegible]
[illegible] propter dauid seruum tuum
non auertas faciem xpi tui.
Ps Memento [illegible] et omnis mansuetudinis eius.
RG Ecce sacerdos magnus qui in diebus
suis placuit deo
V Non est inuentus similis illi
qui conserua ret legem excelsi
OF Inueni dauid seruum meum et in

45

oleo sancto [illegible]
enim mea auxiliabitur ei [illegible]
chium meum conforta bit eum
R Potens es domine et ueritas tua
in circuitu tuo tu dixi sti posui
adiutorium super potentem et ex
alta ui electum de ple be mea
[illegible] et misericordia mea
cum ipso [illegible] nomine meo exal[illegible]
[illegible] et ponam in saecu
lum [illegible] et thronum
[illegible] eius
sicut dies caeli [illegible]


46

CO Beati servus quem cum venerit
dominus invenerit vigilantem
amen dico vobis super omnia
bona sua constituet eum.

VULTUM TUUM DE
PRECABUNTUR OMNES
divites plebis adducentur regi
virgines post eam proxime eius ad
ducentur tibi in laetitia et ex
ultatione.

47

Propterea benedixit te de
Offerentur
exultatione adducentur

48

go opera mea regi
lingua mea calamus scribe velo
citer scribentis ADDUCENTUR

CO Simile est regnum caelorum
ni negotiatori quaerenti bonas mar
garitas inventa una pretiosa mar
garita dedit omnia sua et compa
ravit eum. DOM. I. P. NAT. DNI

DUM MEDIUM
SILENTIUM TENE
rent omnia et nox in suo cursu
medium iter haberet omnipo
tens sermo tuus domine de cae

49

lis a regalibus sedibus venit.

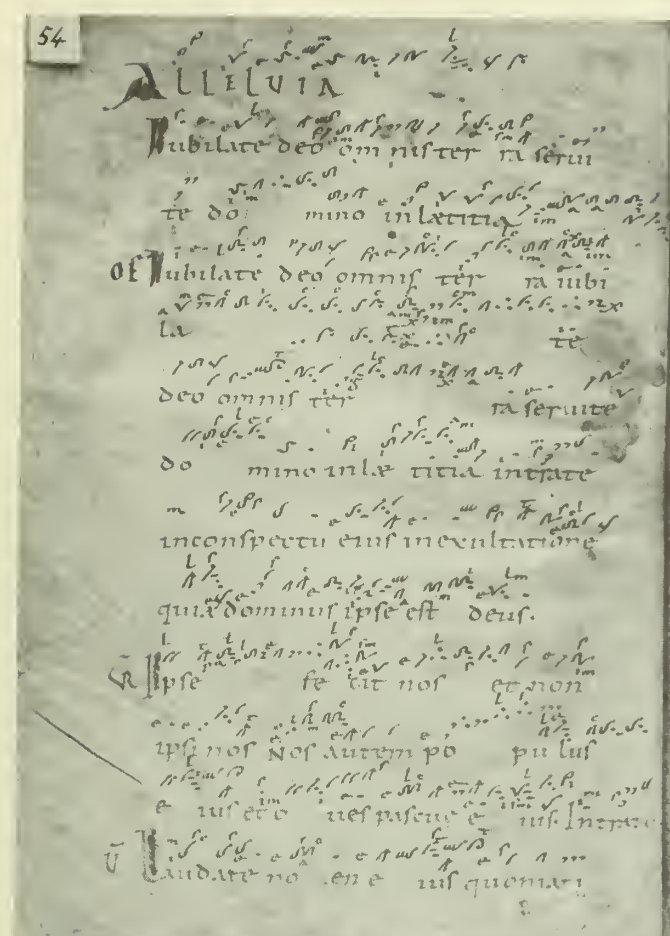
GR Speciosus forma
hominum diffusa est gratia
in labiis tuis

V Eructavit cor meum verbum
bonum dico ego
lingua mea calamus scribe
velociter scribentis.

ALL Dominus regnavit OF Deus enim firmavit

CO Tolle puerum et matrem
de in terram iuda defuncti sunt
enim qui quaerebant animam pueri.


50
IN EPIPHANIA
ECCE
ADUE
NIT DOMINATOR DO
minus et regnum in manu eius
et potestas et imperium
Ps Deus iudicium tuum regi da
RG Omnes de saba uenient
aurum et thus deferentes et
laudem domino adnunciantes
V Surge et inlumina
re hierusalem quia gloria do
51
mini super te orta est
Alleluia
Uidimus stellam eius in
oriente et uenimus cum mu
neribus adorare dominum
OF Reges tharsis et insulae mune
ra offerent reges arabum et saba
dona adducent et adorabunt
eum omnes reges terre omnes
gentes seruient ei
52
stitia et pauperes tuos in iudicio.
V Suscipiant mon
tes pacem populo tuo
et colles iustitiam.
V Orietur in diebus eius
iustitia et abundantia pacis
donec extollatur luna et
dominabitur a mari usque ad mare
OMNES GENTES seruient ei
CO Uidimus stellam eius in oriente
et uenimus cum muneribus adora
re dominum
DOMINICA II. P EPHANIA DNI
53
IN EXCEL
SO TRONO UIDI SEDE
re uirum quem adorat multitu
do angelorum psallentes in unum
ecce cuius imperium non deest in
aeternum Ps Iubilate dno omn. seruite
RG Benedictus dominus deus israhel
qui facis mirabilia magna so
lus a saeculo
V Suscipiant montes pa
cem populo tuo et col
les iustitiam.



54

ALLELUIA
Iubilate deo omnis terra servi
te domino in laetitia
OF Iubilate deo omnis terra iubi
la te
deo omnis terra servite
domino in laetitia intrate
in conspectu eius in exultatione
quia dominus ipse est deus.
V Ipse fecit nos et non
ipsi nos nos autem populus
eius et oves pascue eius. Intrate
V Laudate nomen eius quoniam

55

suavis est dominus in aeter
num misericordia eius et usque
in saeculum saeculi veri
tas eius. Quia d.
CO Fili quid fecisti nobis sic ego et
pater tuus dolentes quaerebamus
te et quid est quod me quaerebatis
An nesciebatis quia in his que pa
tris mei sunt oportet me esse.
IN NAT. S. FELICIS
OS IUSTI
MEDITABITUR SA
pientiam et lingua eius lo quetur

56

iudicium lex dei eius in corde
ipsius. Ps Noli emulari in mal
RG Iuravit dominus et non
penitebit eum tu es
sacerdos in aeternum secundum
ordinem melchisedech
V Dixit dominus domino meo
sede a dextris meis
OF Gloria et honore.
CO Posuisti domine in capite eius
coronam de lapide pretioso

DOMINICA TERTIA
POST NAT DNI

57

OMNIS TER
RA ADORET TE DE
us et psallat tibi psalmum dicat
nomini tuo altissime. Tam eius
Ps Iubilate deo euouae
RG Misit dominus verbum suum
et sanavit eos et eripuit e
os de interitu eorum.
V Confiteantur domino
misericordiae eius
et mirabilia eius filiis hominum.
All Laudate dnm.
OF Iubilate deo universa terra iubi

58

te deo ni

uersa tur ra psalmum di

cite no mini e ius veni

te et audite et narrabo uobis

omnes qui timetis deum quan

ta fecit dominus a nime

meae alleluia

R Reddam tibi uota mea red

dam tibi uota me a que

distinxerunt la

bia mea. V.

V Locutum est os meum in tribulatio

ne mea locutum est os meum in

59

tribulatione me a

holochau sta medullata

of

feram ti bi Venite.

CO Dicit dominus implete ydrias aqua

et ferte architriclino dum gus

tasset architriclinus aquam ui

num factam dicit sponso serua

sti uinum bonum usque adhuc

hoc signum fecit ihc primum

coram discipulis suis

IN NAT. S. MARCELLI

STATUIT EI DO

60

minus testamentum pacis et prin

cipem fecit eum ut sit illi sacerdo

tii dignitas in ae ternum

Ps Misericordias dni iaet n a a o

RG Inueni dauid seruum meum in oleo

sancto unxi eum manus enim

me a auxiliabitur e et bra

chium me um confortauit e um.

V Nihil proficiet inimi cus in

e et fi lius iniquita

tis non nocebit e um.

OF Ueritas me a et misericordia mea

cum ipso et in nomine meo exaltabi

61

tur cornu eius.

V Posui adiutorium meum super po

tentem et exalta ui electum

de plebe mea ET IN NOMINE

V Misericordiam meam non disper

gam ab eo et se des

eius in conspectu me

CO Domine quinque talenta tradidi

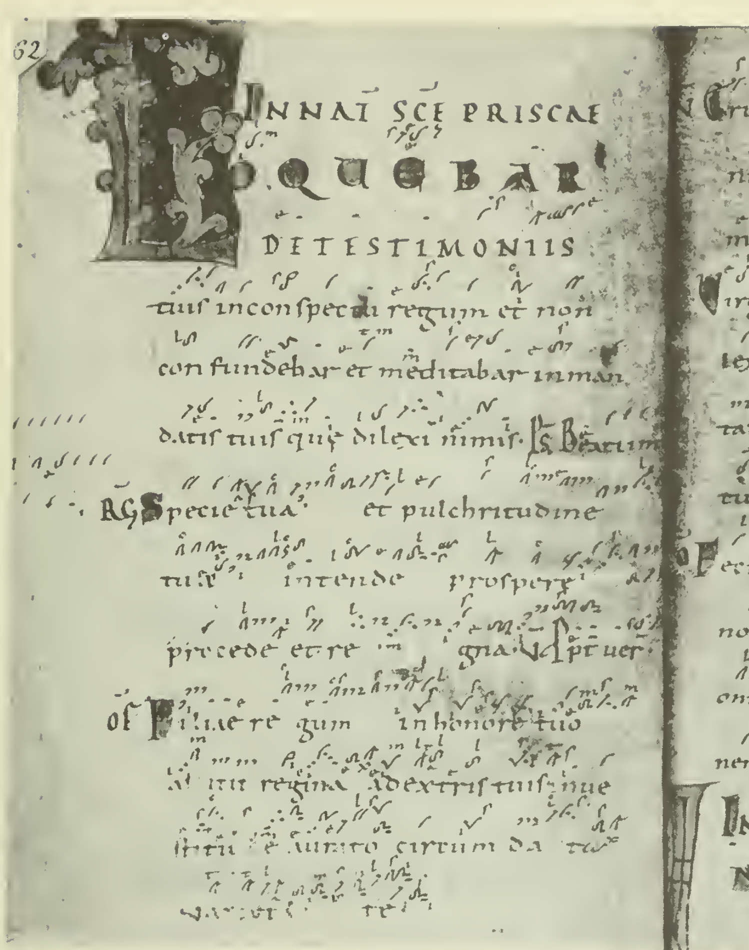
sti mihi ecce alia quinque super lu

cratus sum euge serue fidelis quia

in pauca fuisti fidelis super mul

ta te constituam intra in gau

dium do mini tui



62

IN NAT SCE PRISCAE

LOQUEBAR

DE TESTIMONIIS

tuis in conspectu regum et non
confundebar et meditabar in man
datis tuis que dilexi nimis. Ps Beatum

RG Specie tua et pulchritudine
tua intende prospere
procede et re gna. V Propter uer

OF Filie re gum in honore tuo
adstitit regina a dextris tuis in ue
stitu de aurato circum da ta
uarietate

63

Eructauit cor meum uerbum bo
num dico e go opera
mea regi. IN VESTITU

Virga recta est uirga regni tui di
lexisti iustitiam et odisti iniqui
tatem propterea unxit te deus deus
tuus oleo letitie pre consortibus tuis.

Feci iudicium et iustitiam domine
non calumnientur mihi superbi ad
omnia mandata tua dirigebar om
nem uiam iniquitatis odio habui

IN NAT S FABIANI ET SEBAST

INTRET IN CON

64

spectu tuo domine gemitus compe
ditorum redde uicinis nostris se
ptuplum in sinu eorum vindica
sanguinem sanctorum tuo rum
qui effusus est. Ps Deus uenerunt gen

RG Gloriosus deus in sanctis
mirabilis in maiestate
faciens prodigia

OF Dextera tua do mine
glorificata est in uirtu te
dextera manus tua con
fre git inimi cum

Letamini in domino et exultate

65

iusti et gloriamini omnes recti
cor de

Beati quorum remisse
sunt iniquitates et quorum
tecta sunt pecca ta

Pro hac orauit ad te
omnis sanctus in tempore oportu
no ueruntamen in diluuio aqua
rum multa rum ad e um
non proxima bunt. Et GLOR

Multitudo languentium et qui
uexabantur a spiritibus inmundis
ueniebant ad eum quia uirtus de

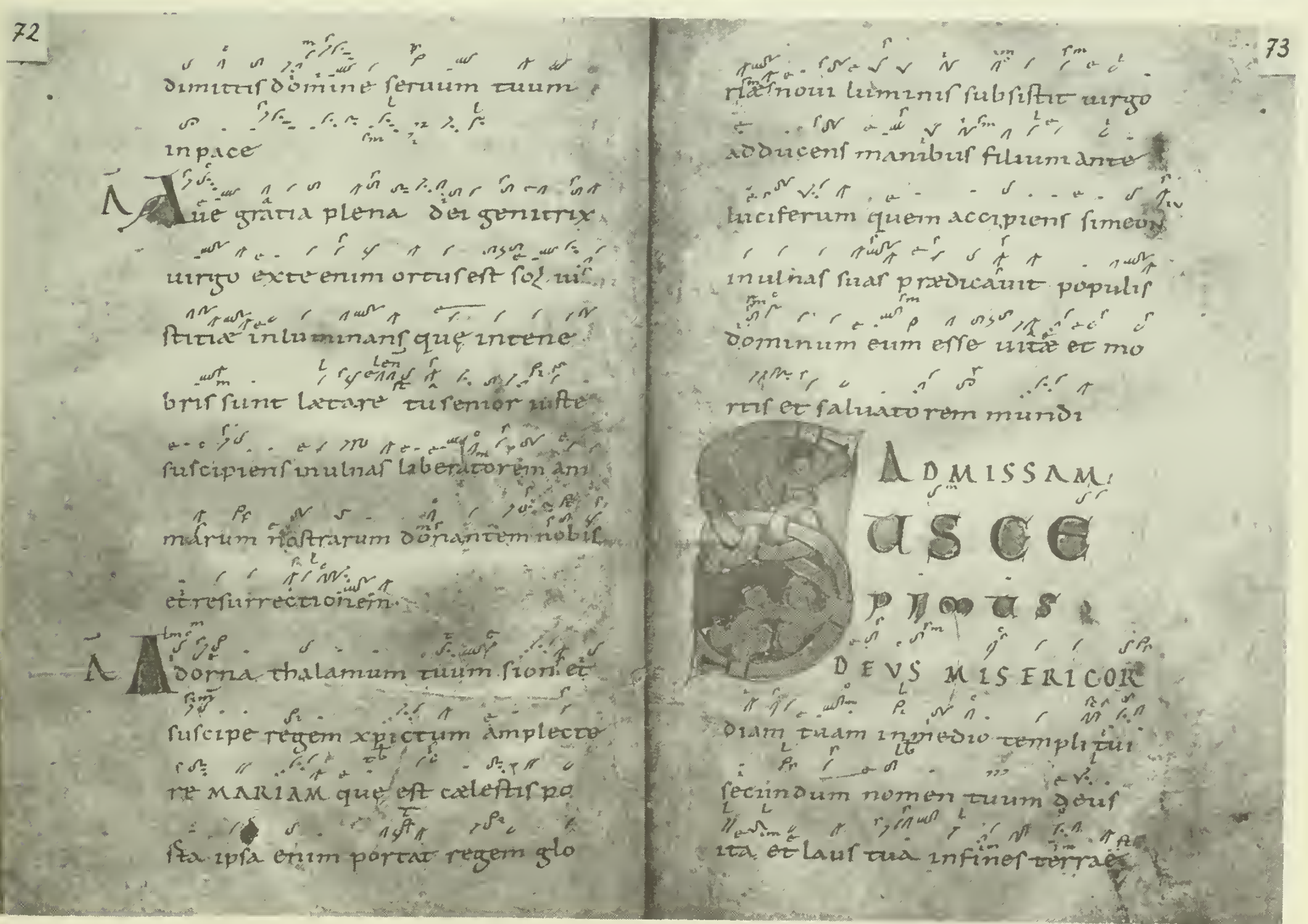


70

V Desiderium animae eius
tribuisti ei et volunta te labi
orum e ius non fraudasti eum
OF Gloria et honore
CO Qui vult venire post me abneget
semetipsum et tollat crucem suam
et sequatur me.
NAT SCE AGNETIS
VULTUM TUUM RC Specie tua.
OF Diffusa est gratia in labiis tuis
propterea benedixit te deus
in ae ter num et in sae cu
lum sae culi

71

V Sp cie tua et pul
chritudine tua inten
de prospere proce de et
re gna. et inse
V Eructavit cor. CO Simile est reg
IN PURIFICATIONE S. MAR
RESPONSUM ACCEPIT
simeon a spiritu sancto
non visurum se mortem nisi vide
ret xpictum domini et cum
inducerent puerum in templum
accepit eum in ulnas suas et be
nedixit eum et dixit nunc

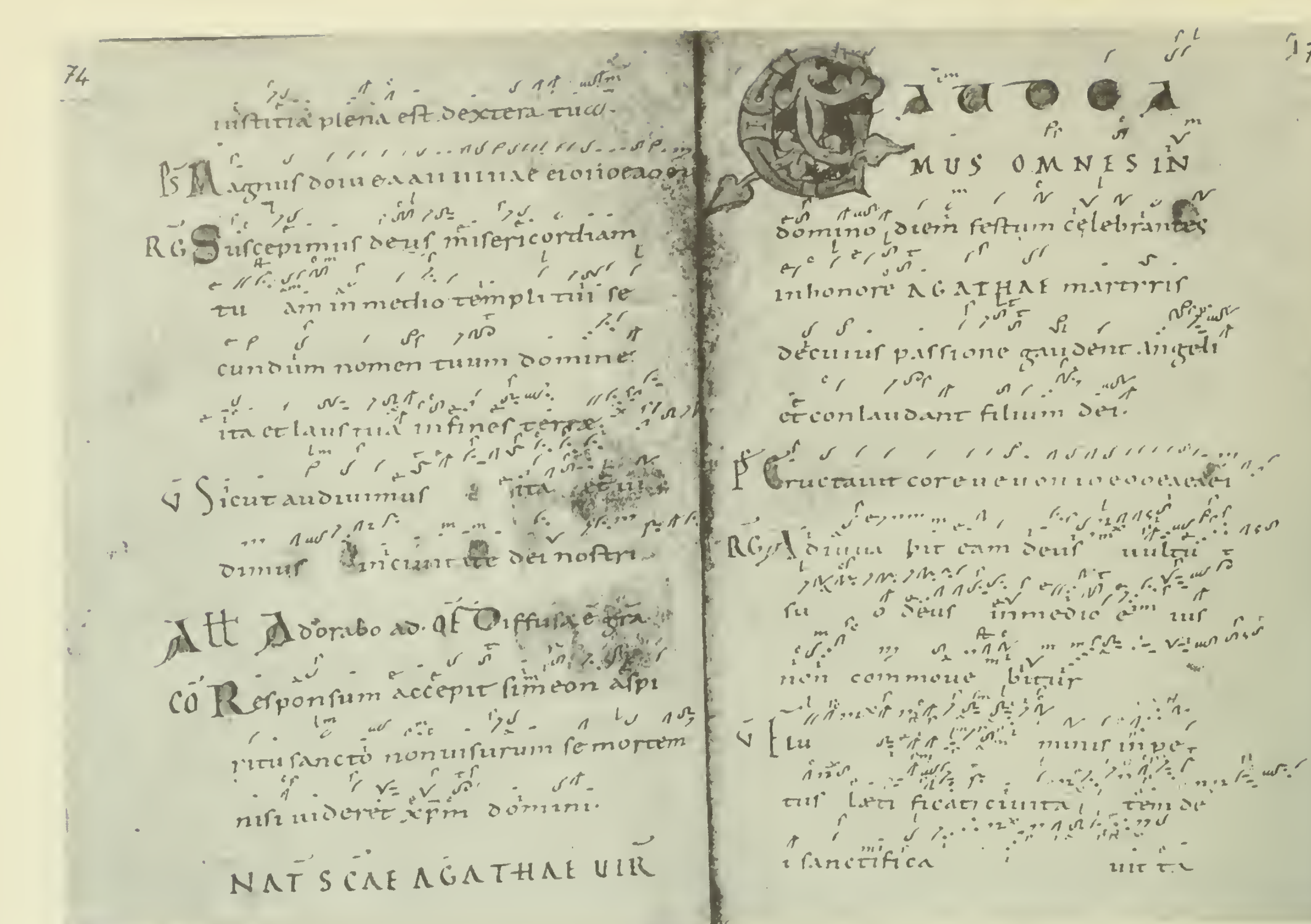


72

dimittis domine servum tuum
in pace
A Ave gratia plena dei genitrix
virgo ex te enim ortus est sol iu
stitiae inluminans quae in tene
bris sunt laetare tu senior iuste
suscipiens in ulnas liberatorem ani
marum nostrarum donantem nobis
et resurrectionem
A Adorna thalamum tuum sion et
suscipe regem xpictum amplecte
re MARIAM quae est caelestis po
rta ipsa enim portat regem glo

73

riae novi luminis subsistit virgo
adducens manibus filium ante
luciferum quem accipiens simeon
in ulnas suas praedicavit populis
dominum eum esse vitae et mo
rtis et salvatorem mundi
AD MISSAM
SUSCEPIMUS
DEUS MISERICOR
diam tuam in medio templi tui
secundum nomen tuum deus
ita et laus tua in fines terrae



76
bernaculum suum altissimus.
Tr Qui seminant in lacrimis in gaudio metent.
V Euntes ibant et flebant mittentes semina sua.
V Uenientes autem uenient cum exultatione portantes manipulos suos OF Offerentur. MINOR
CO Qui me dignatus est ab omni plaga curare et mamillam meam meo pectori restituit restituere ipsum inuoco deum uiuum.

77
IN NAT SCI UALENTINI
IN UIRTUTE TUA DOMINE LAETABITUR iustus et super salutare tuum exultabit uehementer desiderium animae eius tribuisti ei
Ps Magna e o u a e
RG Beatus uir qui timet dominum in mandatis eius cupit nimis.
V Potens in terra erit semen eius generatio rectorum benedicetur.

78

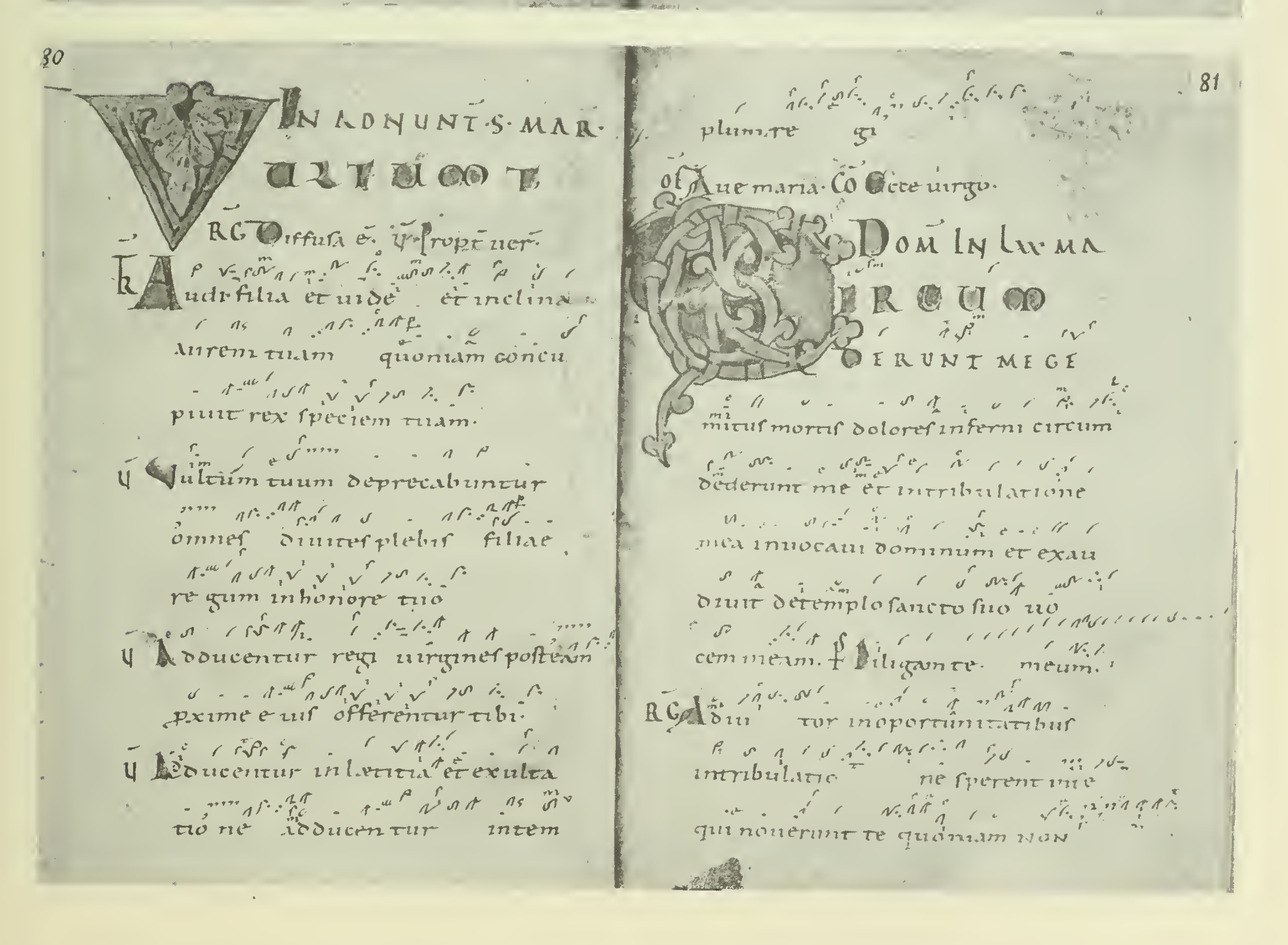
Desiderium anime eius tribuisti ei et uoluntate labiorum eius non fraudasti e um.
V Quoniam preuenisti eum in benedictione dulce dinis.
V Posuisti super caput eius coronam de lapide precio so.
OF In uirtute tua CO Magna est.

IN NAT SCI GREGORII

SACERDOTES DEI BENEDICITE domino sancti et humiles corde laudate de um.

79

Benedicite ...
RG Iurauit dns V Dixit dns.
R Beatus uir qui timet dominum in mandatis eius cupit ni mis.
V Potens in terra erit semen e ius generatio rectorum benedicetur.
V Gloria et diuitie in domo e ius et iu stitia eius manet in seculum sae culi OF Veritas mea.
CO Fidelis seruus et prudens quem con stituit dominus sup familiam suam ut det illis in tempore tri ti ci mensuram.



80

IN ADNUNT S MAR

VULTUM T

RG Diffusa e V Propt uer.
TR Audi filia et uide et inclina aurem tuam quoniam concu piuit rex speciem tuam.
V Vultum tuum deprecabuntur omnes diuites plebis filiae re gum in honore tuo.
V Adducentur regi uirgines post eam proxime eius offerentur tibi.
V Adducentur in letitia et exulta tio ne adducentur in tem

81

plum re gi.
OF Aue maria CO Ecce uirgo.

DOM IN LXX MA

CIRCUMDEDERUNT ME GEmitus mortis dolores inferni circum dederunt me et in tribulatione mea inuocaui dominum et exau diuit de templo sancto suo uo cem meam. ¶ Diligam te meum.
RG Adiu tor in oportunitatibus in tribulatio ne sperent in te qui nouerunt te quoniam non

82

derelinquis querentes te do
mi ne.
V Quoniam non
in finem obliuio erit pauperis pa
cientia pauperum non peribit in
eter num exsurge domine
non preualeat ho mo
TR De profundis clamaui ad te do
mine domine exaudi uocem
me am.
V Fiant aures tue intendentes
in orationem serui tui.
V Si iniquitates obseruaberis domi

83

ne domine quis sustinebit
V Quia apud te propitiatio est
et propter legem tuam susti
nuite do mine
OF Bonum est confiteri domino et
psallere nomini tuo altissime
V Quam magnificata sunt opera tua
domine nimis profunde facte sunt
cogitationes tue. BONU. dño
V Ecce inimici tui domine peribunt
et dispergentur omnes qui operan
tur iniquita tem.
V Exaltabitur sicut unicornis cornu

84

meum et senectus mea in misericor
dia uberi quia respexit oculus meus
inimicos meos et insurgentes in me
malignantes audiuit
auris tua
CO Illumina faciem tuam super seruum
tuum et saluum me fac in tua mise
ricordia domine non confundar
quoniam inuocaui te.
DOM IN LX MA
EXSURGE
QUARE OBDOR
mis domine exsurge et ne repellas

85

in finem quare faciem tuam auertis
obliuisceris tribulationis nostre ad
hesit in terra uenter noster exsur
ge domine adiuua nos et libera nos.
PS Deus auribus nostris audiuimus patres
GR Sciant gentes quoniam no
men tibi deus tu so lus altissi
mus super om nem ter ram.
V Deus meus pone illos ut ro
tam et sicut stipulam ante
fa ciem uen ti
TR Commouisti domine
ter ram et conturbasti e am

86

V Sa na contritiones e
ius quia mota est
V Ut fugiant a facie
arcus ut libe rentur
ele cti tui
OF Perfice gressus meos in semitis tuis
ut non moueantur uestigia mea
inclina aurem tuam et exaudi
uerba mea mirifica misericordi
as tuas qui saluos facis sperantes
in te domine.
R Exaudi domine iustitiam meam
inten de deprecationem meam

87

auribus percipe oratio nem meam
V Custodi me domine ut pupillam
o culi sub umbra alarum tua
rum pro tege me eripe me
domine ab [illegible] pio. MIRIFICA.
V Ego autem cum iustitia appare
bo in conspectu tu o satia
bor dum manifestabitur glo
ria tua
CO Introibo ad altare dei ad deum
qui laetificat iuuentu tem
meam.

DOM IN QUINQUAGESIMA

88

ESTO MIHI
IN DEUM PROTECTO
rem et in locum refugii
ut saluum me facias quoniam fir
mamentum meum et refugium
meum es tu et propter nomen
tuum dux mihi eris et enutri
es me. PS In te dne speraui non [illegible]
RG Tu es deus qui facis mirabilia
solus Notam fecisti in gen
tibus uirtutem tuam
V Liberasti in brachio tuo
po pulum

89

tu [illegible] um filios israhel
et ioseph.
TR Iubilate domino omnis terra
seruite domino in laeti tia
V Intrate in conspectu e ius in ex
ultatione. Scitote quod domi
nus ipse est de us.
V Ipse fecit nos et non ipsi nos
Nos autem populus eius et o
ues pascue eius.
OF Benedictus es domine doce me
iustificatio nes tuas Benedictus
es domine doce me iustificatio

90

nes tu as in labiis meis pro
nuncia in omnia iudi
cia o ris tu i

R. Beati immaculati in uia qui ambu
lant in lege domini Beati qui
scrutantur testimo nia
ma eius in toto corde exquirunt
e um Aufer a plebe
tuw obp brium et contemptum
quia mandata tua non sumus
obliti do mine.

V. In uia testimoniorum tuorum de
lectatus sicut in omnibus diuitiis

91

R. Viam iniquitatis domine amoue
a me uiam iniquitatis do mine miserere mei
Amoue a me et de lege tua iudi cum ueritatis
tia tua iudicia tua non sum obli
tus. Viam mandatorum tuorum
cucurri cum dilatares cor
me
um. IN LABIIS

CO. Manducauerunt et saturati sunt
nimis et desiderium eorum at
tulit eis do minus non sunt
fraudati a desiderio suo

FERIA IIII. IN CAPUT IEIUNII

92

A. EXAUDI NOS DOMI
ne quoniam benigna est mise
ricordia tua secundum multitu
dinem miserationum tuarum
respice nos domine Ps. Saluum. Sec.

A. Immutemur habitu in cinere et
cilicio ieiunemus et ploremus ante
dominum quia multum mi
sericors es dimittere peccata
nostra deus noster.

A. Iuxta uestibulum et altare plora
bunt sacerdotes et leui te mini
stri domini et dicent parce do

93

mine parce populo tuo et ne dissi
pes ora clamantium ad te do
mine

AD MISSAM
MISERERIS
OMNIUM DOMI
ne et nihil odisti eorum que fe
cisti dissimulans peccata homi
num propter poenitentiam et
parcens illis quia tu es domi
nus deus noster.

Ps. Miserere mei [illegible]

Co. Miserere mei deus mise
rere me i quoniam in

94

te con fi dit a ni ma
me a
R Misit de cae
lo et libera uit dedit in
ob pro brium
conculcan tem me
OF Exaltabo te domine quoniam
suscepisti me nec delectasti
inimicos meos super
me domine clamaui ad te et
sana sti me
V Domine abstraxisti ab
inferis animam meam

95

saluasti me adescen
dentibus in la cum. DOMINE
V Ego autem dixi in mea
abundantia non mouebor in
aeternum domine in uolunta
te tu a praestitisti deco
ri meo uirtutem
CO Qui meditabitur in lege domini
die ac nocte dabit fructum su
um in tempore suo. FER. VI
DUM CLAMA
REM AD DOMINUM
ex audiuit uocem meam ab his

96

qui adpropinquant mihi et hu
miliabit eos qui est ante saecula
et manet in ae ternum iacta
cogitatum tuum in domino et ip
se te e nutriet.
PS Exaudi ds orationem meam et ne desp
RG Iacta cogitatum tu um in domi
no et ipse te
enutriet
V Dum clamarem ad dominum ex
audiuit uocem meam ab his
qui adpropinquant mihi
OF Ad te domine leuaui

97

CO Acceptabis sacrificium iustitiae
oblationes et holochausta super al
tare tuum domine.
FERIA VI
AUDIUIT
DOMINUS ET MI
sertus est mihi dominus factus est
adiutor meus. PS Exaltabo te dne qm
RG Unam petii a domino hanc requi
ram ut inhabitem in domo domini
V Ut uideam uolun
tatem domini et pro tegar
a templo sancto e ius.

4

98

CO Domine uiuifica me se-
cundum eloquium tuum ut sci-
am testimonia tua
R Fac cum seruo tuo domine
secundum magnam misericor-
diam tuam et ne auferas de ore
meo uerbum ueritatis. Ut supra
V Da mihi intellectum ut discam man-
data tua et uoluntaria oris mei fac mihi
in beneplacito domine
CO Seruite domino in timore et exultate ei
cum tremore apprehendite discipli-
nam ne pereatis de uia iusta

99

DOMINICA I
IN QUADRAGESIMA
IN UOCA-
UIT ME ET EGO EX-
audiam eum eripiam eum
et glorificabo eum longitudi-
ne dierum adimplebo eum.
P Qui habitat in adiutorio altis-
simi in protectione dei caeli commorabitur
RG Angelis suis mandabit de te
ut custodiant te in om-
nibus uiis tuis
VR In manibus porta- bunt

100

te ne umquam offendas
ad lapidem pedem tuum
Qui habitat in adiutorio altis-
simi in protectione dei cae-
li commorabitur
V Dicet domino susceptor meus es
et refugium meum deus meus
sperabo in eum.
V Quoniam ipse liberauit me
de laqueo uenantium et
a uerbo aspero
V Scapulis suis obumbrabit tibi et
sub pennis eius sperabis

101

V Scuto circumdabit te ueritas eius
non timebis a timore nocturno
V A sagitta uolante per diem a ne-
gotio perambulante in tenebris
a ruina et demonio meridiano
V Cadent a latere tuo mil- le et
decem milia a dextris tuis
tibi autem non appropinquabit
V Quoniam angelis suis mandauit de te
ut custodiant te in omnibus uiis tuis
V In manibus portabunt te ne umquam
offendas ad lapidem pedem tuum
V Super aspidem et basiliscum ambula-

102

bis et conculcabis leo nem

et draco nem

V Quoniam in me spera bit libera

bo eum protegam eum quoniam

cognouit nomen meum

V Inuocauit me et ego exaudiam

eum cum ipso sum in tribulatione

V Eripiam e um et glorificabo e um

V Longitu dine dierum adimplebo

eum et ostendam illi salu

tare me um

OF Scapulis suis obumbrabit tibi domi

nus et sub pennis eius sperabis scu

103

to circumdabit te ve ritas eius

VR Dicet domino susceptor meus es non

timebis a timore nocturno a sagitta

uolante per diem Scuto

VR Quoniam angelis suis mandauit de te

ut custodiant te ne umquam offen

das ad lapidem pedem tu um

VR Super aspidem et basiliscum ambu

labis et conculcabis leonem et

draco nem quoniam in me spera

bit liberabo e um

um

CO Scapulis suis obumbrabit tibi et sub

104

pennis eius sperabis scuto cir

cumdabit te ueritas eius

FERIA II.

SICUT OCU

li seruorum in manibus dominorum

suorum ita oculi nostri ad dominum

deum nostrum donec misereatur nobis

miserere nobis domine miserere nobis

PS Ad te leuaui oculos meos qui habitas in celis.

RG Protector noster aspice de us et re

spi ce super seruos tuos

VR Domine deus uirtutum

exau di pre ces seruorum tuorum

105

OF Reuela oculos meos et considerabo

mirabilia tua domine ut doceas

me iustitiam tuam da mihi intelle

ctum ut discam mandata tua

VR Legem pone mihi domine uiam

iustificationum et exquiram et apre

ceptis tuis me exercebor Da mihi

V Veniant super me miserationes tuae

quia lex tua meditatio mea est et

consolatio mea iustificationes tuę sunt. Da

CO Voce mea ad dominum clamaui et

exaudiuit me de monte sancto suo

non timebo milia populi circum

106

uitis me FERIA IIII

DOMINE

refugium factus es nobis a gene
ratione et progenie a saeculo et in se
culum tu es. Prius quam montes
fierent aut formaretur terra et orbis
R Dirigatur oratio mea sicut incensum
in conspectu tuo do mine
VR Eleua tio manuum mearum
sacrificium uespertinum
OF In te speraui domine dixi tu es deus
meus in manibus tuis tempora mea
VR Illumina fa ciem tu am super ser

107

uum tuum et saluum me fac
ppter misericordiam tuam domine
ne non confundar quoniam inuo
ca ui te. IN MANIBUS
V Quam magna multitudo dulcedinis
tuae domine quam abscondisti timen
tibus te perfecisti autem sperantibus
in te in conspe
ctu filiorum hominum IN.
CO Cum inuocarem te exaudisti me deus
iustitiae meae in tribulatione dilata
sti me miserere mihi domine et ex
audi orationem meam FER IIII

108

REMINIS
cere miserationum tuarum do
mine et misericordiae tuae quae a sae
culo sunt. Ne umquam dominentur no
bis inimici nostri libera nos deus isra
hel ex omnibus angustiis nostris.
P Adte domine [illegible]
RG Tribulationes cordis mei dilatatae sunt
de necessitatibus meis eripe me do mine
VR Vi de humilitatem meam et labo
rem meum et dimitte omnia
peccata me a
RG De necessitatibus me is eripe me

109

domine vi de humilitatem me
am et laborem me um et dimitte
omnia peccata mea
VR Adte domi ne leuaui animam meam
deus me us in te confido non erubes
cam neque irrideant me inimici me i
VR Ete nim uniuer si qui te ex
pectant non confunden tur
confundantur omnes facientes ua na
OF Meditabar in mandatis tuis quae di
lexi ualde leuabo manus meas ad
mandata tua quae dilex i
VR Pars mea domine dixi custo

dire legem tuam precatus sum uul
tum tuum in toto corde me o
℟ Misere re mei secundum
eloquium tuum quia cogita ui
uias tuas et conuerti pedes meos in te
stimonia tua. SPERABO MANUS
CO Intellege clamorem meum intende uoci
orationis meae rex meus et deus meus
quoniam ad te orabo do mine.

FER QUINTA

CONFESSIO

et pulchritudo in conspectu eius sanctitas et magnificentia in sanctificatione
eius

Cantate domino aeuouae
GR Custodi me domine ut
pupillam oculi sub umbra ala
rum tuarum protege me
℣ De uultu tuo iudicium me
um prodeat oculi tui ui
deant aequitates
OF Inmittit angelus domini in circuitu
timentium eum et eripiet eos gu
state et uide te quoniam suauis est
do minus.
℣ Benedicam domino in omni tem po
re semper laus eius in ore meo

112

℣ In domino laudabitur anima mea
audiant mansueti et laeten tur ma
gnificate dominum mecum et exal
temus nomen eius in in uicem
℟ Accedite ad eum et illuminamini
et uultus ue stri non erubes
cent iste pauper clamauit et domi
nus exaudiuit eum et ex omnibus
tribulationibus eius liberauit eum. Gust
CO Panis quem e go dedero caro mea
est pro sae culi ui ta

FERIA SEXTA

113

DE NECES
sitatibus meis eripe me domi
ne uide humilitatem meam et
laborem meum et dimitte om
nia peccata mea I bescam
PS Ad te domine leuaui aeuouae
GR Saluum fac seruum tuum de
us meus sperantem in te
℟ Auribus per cipe do
mine orationem me am
GR Miserere mihi domine quoniam
infirmus sum sana me domine
℣ Conturbati sunt

114

omnia ossa mea a et anima
mea turbata est ualde

OF Benedic anima mea domino et no
li obliuisci omnes retributiones
eius et renouabitur sicut aquile
iuuen tus tua

V Qui propitia tur omnibus
iniquitatibus tuis et redimit dein
teritu uitam tuam qui coronat te
in miseratione et misericordia

VR Iustitia eius super filios filiorum
custodientibus testamentum eius et
mandata eius ut faciant e a do

115

minus in cae lo parauit sedem
suam et regnum e ius omnium
dominabi tur Et renou

CO Erubescant et conturbentur omnes
inimici mei auertantur retrorsum
et erubescant ualde uelo citer

SABBATO IN XII. LECT

INTRET ORATIO
mea in conspectu tuo inclina au
rem tuam ad precem meam domine

P Domine ds [illegible]

RG Dirigatur oratio RG Conuertere
RG Saluum fac pop RG Propitius esto

116

R Laudate dominum omnes gen
tes et collaudate eum
omnes po puli

V Quoniam confirmata est super nos
misericordia eius et ueritas
domini manet in aeter num

OF Domine deus salutis meae in die cla
maui et nocte coram te intret oratio
mea in conspectu tuo domine

VR Inclina aurem tuam ad precem meam
domine longe fecisti notos meos
a me clamaui ad te domine tota die
expandi manus meas ad te INTRET

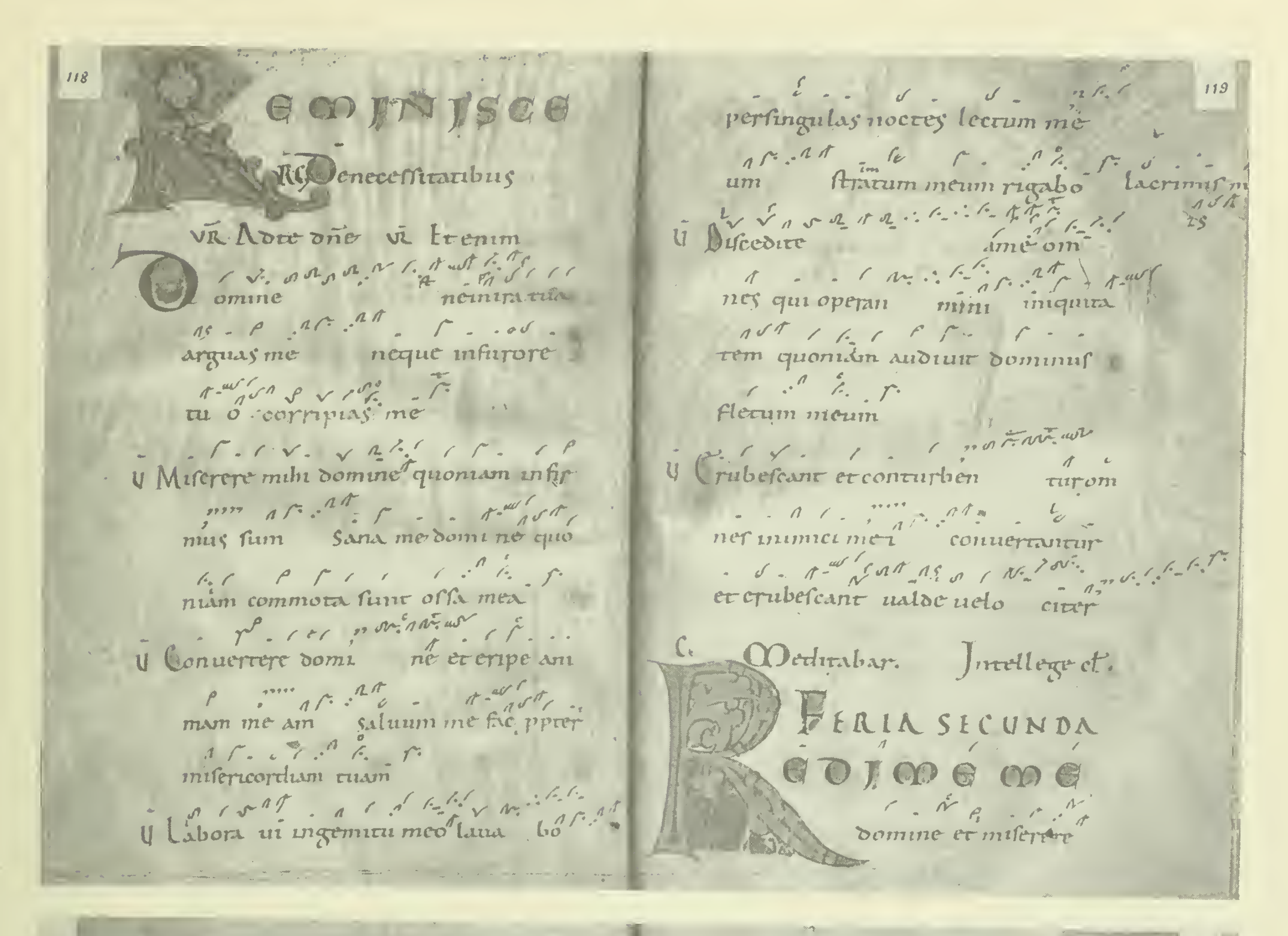
117

V Et ego ad te domine clama
ui et ma ne
oratio mea praeueniet te egens sum
ego in laboribus a iuuentute mea

V Factus sum sicut homo sine adiuto
rio inter mortuos li ber traditus
sum et non egrediebar
INTRET

CO Domine ds meus in te speraui libera
me ab omnibus persequentibus me
et eripe me

DOMINICA SECUNDA
IN QUADRAGESIMA


118

REMINISCERE

RG De necessitatibus

VR Ad te dne VR Et enim

Domine ne in ira tua

arguas me neque in furore

tu o corripias me

V Miserere mihi domine quoniam infir

mus sum Sana me domi ne quo

niam commota sunt ossa mea

V Converte domi ne et eripe ani

mam me am saluum me fac pp ter

misericordiam tuam

V Labora ui in gemitu meo lauabo

119

per singulas noctes lectum me

um stratum meum rigabo lacrimis m

V Discedite a me om

nes qui operan mini iniquita

tem quoniam audiuit dominus

fletum meum

V Erubescant et conturben tur om

nes inimici mei conuertantur

et erubescant ualde uelo citer

C. Meditabar. Intellege et.

FERIA SECUNDA

REDIME ME

domine et miserere

120

mei pes enim meus stetit in uia re

cta in ecclesiis benedicam domino

Iudica me dne quoniam ego in innocen

tia ea ieu u g i o i o e a o u a bor

RG Adiutor meus et liberator meus

esto domine ne tardaueris

V Confundan tur et reuerean

tur inimici me i qui que

runt animam me am

OF Benedicam domino qui mihi tribuit

intelle ctum p uidebam deum

in conspectu meo semper quoniam

a dextris est mihi ne commo uear

121

R Conserua me do mine quo

niam in te speraui ego dixi deus

meus es tu do minus pars

hereditatis meae QUONIAM

V Notas fecisti mihi uias uitae

adimplebis me laetitia cum uul

tu tu o et delectationes in dexte

ra tu a usque in finem

QUONIAM

CO Domine dominus noster quam admi

rabile est nomen tuum in uniuer

sa terra

FERIA TERTIA

122

Tibi dixit cor meum quesivi vultum tuum vultum tuum domine requiram ne avertas faciem tuam a me

PS Dominus illuminatio mea

RG Iacta cogitatum VR Dum clamarem

OF Miserere mihi domine secundum magnam misericordiam tuam dele domine iniquitatem meam

VR Quoniam iniquitatem meam ego agnosco et delictum meum coram me est semper. Dele

V Tibi soli peccavi et malum coram te

123

feci miserere mei ut iustificeris domine in sermonibus tuis

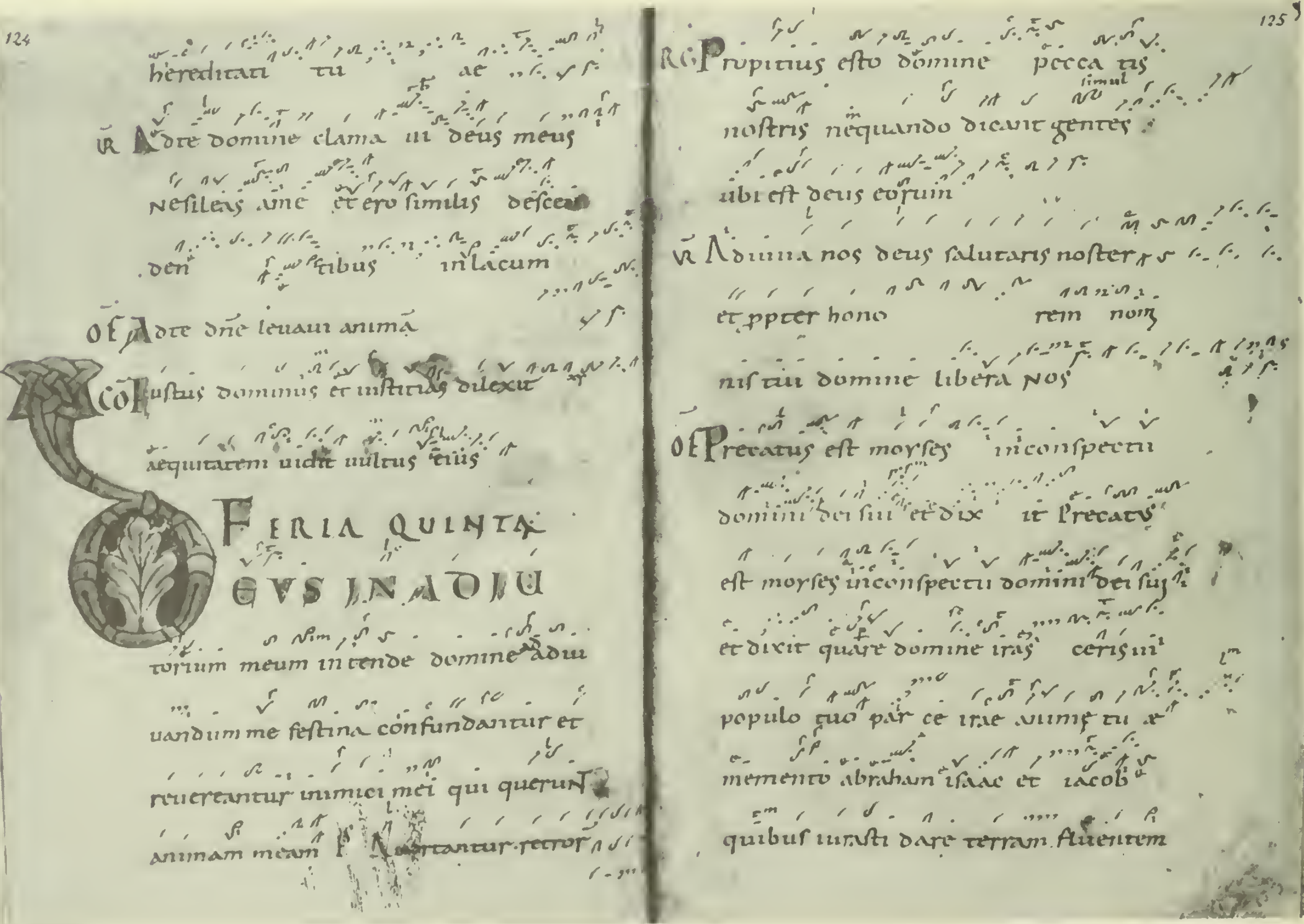
CO Narrabo omnia mirabilia tua laetabor et exultabo in te psallam nomini tuo altissime

Feria IIII.

Ne derelinquas me domine deus meus ne discedas a me intende in adiutorium meum domine virtus salutis meae

PS Domine ne in furore tuo arguas me

RG Salvum fac populum tuum domine et benedic



124

hereditati tuae

VR Ad te domine clamavi deus meus ne sileas a me et ero similis descendentibus in lacum

OF Ad te domine levavi animam

CO Iustus dominus et iustitias dilexit aequitatem vidit vultus eius

Feria quinta

Deus in adiutorium meum intende domine ad adiuvandum me festina confundantur et revereantur inimici mei qui querunt animam meam PS Avertantur retrorsum

125

RG Propitius esto domine peccatis nostris ne quando dicant gentes ubi est deus eorum

VR Adiuva nos deus salutaris noster et propter honorem nominis tui domine libera nos

OF Precatus est moyses in conspectu domini dei sui et dixit Precatus est moyses in conspectu domini dei sui et dixit quare domine irasceris populo tuo parce irae animi tui memento abraham isaac et iacob quibus iurasti dare terram fluentem

126

lic et mel et placatus. Factus est
dominus de malignitate quam dixit
facere populo suo
R Dixit dominus ad moysen in
uenisti gratiam in conspectu meo
et scio te pre omnibus
et festinans moyses inclinauit se in
terram et adorauit dicens scio
quia misericors es in milibus au
ferens iniquitatem et peccata
Et plac
V Dixit moyses et aaron dixit moyses
et aaron ad omnem

127

synagogam filiorum israhel acce
dite ante deum maiestas do
mini apparuit in nube et ex
audiuit murmurationem uestram
in tem
pore Et placat.
CO Qui manducat carnem meam et bibit
sanguinem meum in me manet et
ego in eo dicit dominus

FER VI

EGO AUTEM

Cum iustitia apparebo in con
spectu tuo saciabor dum mani

128

festabitur gloria tua
P Exaudi dne iustitia eaieeeaioe meam.
RG Ad dominum dum tribularer cla
maui et exaudiuit me
V Domine libera
animam meam a labiis iniquis
et a lingua dolosa
OF Domine in auxilium meum respice
confundantur et reuereantur qui
querunt animam meam ut au
ferant eam DOMINE
V Expectans expectaui dominum et re
spexit me et exaudiuit deprecatio

129

nem me am
R Auertantur retrorsum
et erubescant qui cogitant
mihi mala Domine
CO Tu domine seruabis nos et custodies
nos a generatione hac in aeternum

SABBATO

LEX DOMINI

inreprehensibilis conuertens ani
mas testimonium dei fidele sapien
tiam prestans paruulis.
P Caeli enaa oia ei eoea auu eu a uiaiaeu.
RG Bonum est confiteri domino

5

130

et psallere nomini tuo altissime

R Ad adnunciandum mane

misericor diam tu am

et ueritatem tu am p noctem

OF Illumina oculos me os nequando

obdormiam in mor te nequando

dicat inimicus meus preualui ad

uersus e um

R Usquequo domine obliuisceris me

infinem quamdiu po nam con

si lia in anima mea

R Respice in me et exau di me canta

bo domi no qui bona

131

tribuit mihi

Oportet te fili gaudere quia fra

ter tuus mortuus fuerat et re

uixit perierat et inuentus est.

DOM III. IN XL MA

OCULI MEI

semper ad dominum qui

a ipse euellet de laqueo pedes me

os respice in me et miserere mei

quoniam unicus et pauper sum ego

P Ad te dne euouae

C Exurge domine non preua

leat ho mo iudicen

132

tur gentes in conspectu

tuo

R In conuertendo inimicum meum re

tror sum infirmabuntur et pe

rient a facie

tu a

R Ad te leuaui oculos me os qui

habitas in cae lis

V Ecce sicut oculi seruorum in mani

bus domino rum suorum

V Et sicut oculi ancillae in manibus do

minę suae

V Ita oculi nostri ad dominum deum

133

nostrum donec misereatur nobis

V Miserere nobis domine

miserere nobis.

OF Iustitiae domini rectae laetifican

tes corde et dulciora super mel et

fa uum nam et seruus tuus cu

sto diet e as

R Prece ptum do mini luci

dum illuminans oculos ti mor de i

sanctus permanens in saeculum saecu

li iudicia domini ue ra Et dulcior

V Ere runt ut compla

ceant eloquia oris mei in con

et meditatio cordis me i

134

spe cta tuo sem per Et dulcio

CO Passer invenit sibi domum et tur tur nidum ubi reponat pullos su os altaria tua domine virtutum rex meus et deus meus beati qui habitant in domo tua in saeculum sae culi laudabunt te

FERIA II

IN DEO LAUDABO verbum in domino laudabo sermonem in deo speravi non timebo quid faciat mihi homo

135

R Miserere mei deus quoniam conculcavit me homo tota die bellans tribulavit me.

GR Deus vitam me am nuncia vi tibi posuisti la crimas me as in conspe ctu tu o

V Miserere mihi do mine quo niam conculcavit me ho mo to ta die bel lans tribula vit me

OF Exaudi deus orationem meam et ne despexeris deprecationem meam intende in me et ex audi me

136

V Conturbatus sum a vo ce inimici et a tribulatione pecca toris et ex pectabam eum qui me salvum faceret

R Ego autem ad deum clamavi libera animam me am et ex tendes manum tuam in retri buen do illis

CO Quis dabit ex sion salutare israhel dum averterit dominus captivita tem plebis suae exultabit iacob et laetabitur israhel

FERIA TERTIA

137

EGO CLAMAVI quoniam exaudisti me deus inclina aurem tuam et exaudi ver ba mea custodi me domine ut pu pillam oculi sub umbra alarum tuarum protege me.

R Exaudi dne iustitia … meam

GR Ab occultis me is mun da me do mine et ab alie nis parce servo tuo

V Si mei non fuerint domina ti tunc immaculatus e ro et emunda bor

138

a delicto maximo

OF Dextera dni fecit

CO Domine quis habitabit in taber
naculo tuo aut quis requiescet
in monte sancto tuo qui ingre
ditur sine macula et opera
tur iusti tiam

FERIA IIII.

EGO AUTEM
in domino speraui exultabo et
laetabor in tua misericordia quia
respexisti humilitatem meam

PS Inte dne

139

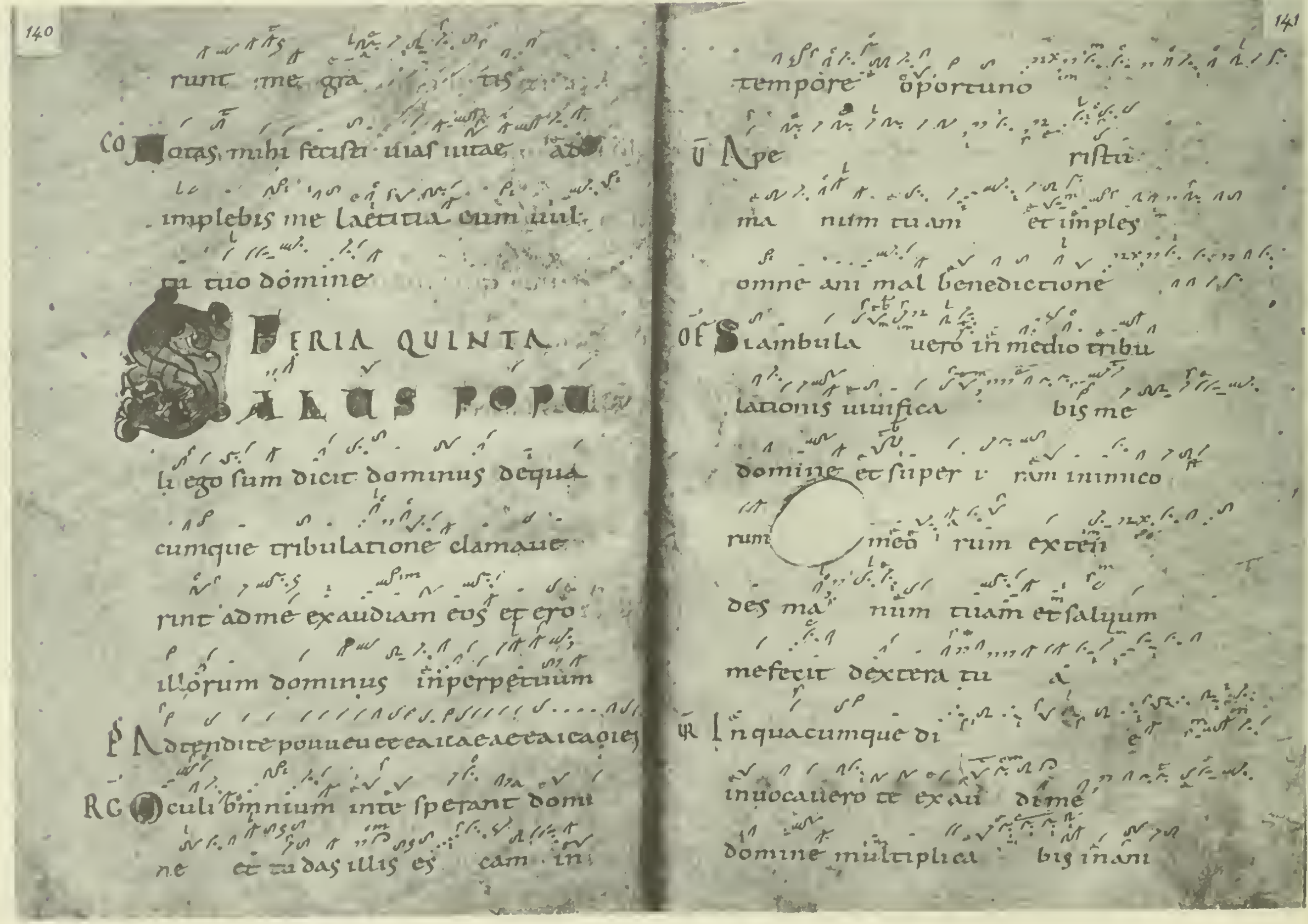
RG Miserere mihi. V Conturbata

OF Domine fac mecum miseri
cordiam tuam propter nomen
tuum quia suauis est misericor
dia tua

V Deus laudem meam ne tacueris
quia os peccatoris et dolosi super
me apertum est Quia sunt

V Pro eo ut diligerent me detrahebant
mihi ego autem orabam

V Locuti sunt aduersum me lingua
dolosa et sermonibus odii circum
dede runt me et expugnaue



140

runt me gra tis

CO Notas mihi fecisti uias uitae ad
implebis me laetitia cum uul
tu tuo domine

FERIA QUINTA

SALUS POPU
li ego sum dicit dominus de qua
cumque tribulatione clamaue
rint ad me exaudiam eos et ero
illorum dominus in perpetuum

PS Adtendite

RG Oculi omnium in te sperant domi
ne et tu das illis es cam in

141

tempore oportuno

V Ape ristu
ma num tuam et imples
omne ani mal benedictione

OF Si ambula uero in medio tribu
lationis uiuifica bis me
domine et super i ram inimico
rum meo rum exten
des ma num tuam et saluum
me fecit dextera tu a

V In quacumque di e
inuocauero te exau di me
domine multiplica bis in ani

142

ma meae uirtu tem tuam exsat

VR Adorabo ad templum sanctum tu

um et confite bor

nomini tuo do

mine super misericordia tu a

et ueritate tui a

CO Tu mandasti mandata tua custo

dire nimis utinam diri gan

tur uiae meae ad custodiendas iu

stificationes tuas

FERIA SEXTA

FAC MECUM DO

mine signum in bono ut uideant

143

qui me oderunt et confundan

tur quoniam tu domine ad

iuuasti me et consolatus es me

P Inclina dne

RG In deo sperauit cor me um et ad

iutus sum et refloruit caro mea

et ex uoluntate mea confite

bor il li

V Ad te domine clamaui

deus me us ne si le as

ne discedas a me

OF Intende uoci orationis meae rex

meus et deus me us

144

quo niam ad te orabo do mine

VR Verba mea auribus percipe do

mine intel lege clama rem me

um et exau di me Rex

VR Dirige in conspe ctu tuo ui

am me am et laetentur om nes

qui sperant in te domine in ae

ter num gloriabun tur qui

diligunt nomen tuum domine

CO Qui biberit aquam quam ego dodi

cit dominus samaritanae fiet in eu

fons aquae salientis in uitam aeternam

145

SABBATO

VERBA MEA

auribus percipe domine intellege

clamorem meum intende uoci oratio

nis meae

P Quoniam ad te

RG Si ambu lem in medi o umbrae mo

rtis non timebo mala quoniam

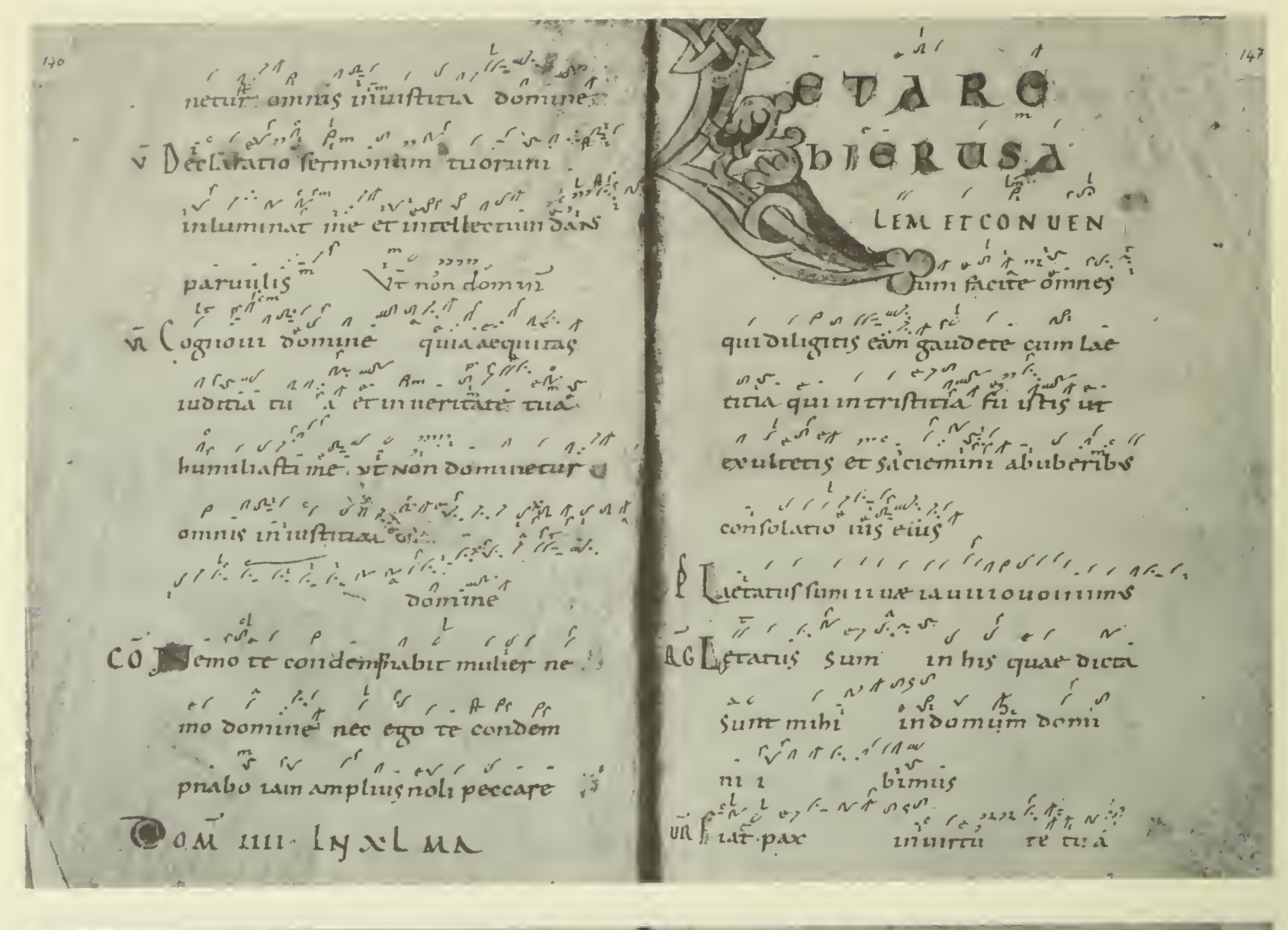
tu me cum es domine

V Vir ga tu a et baculus tu

us ip sa me consolata sunt

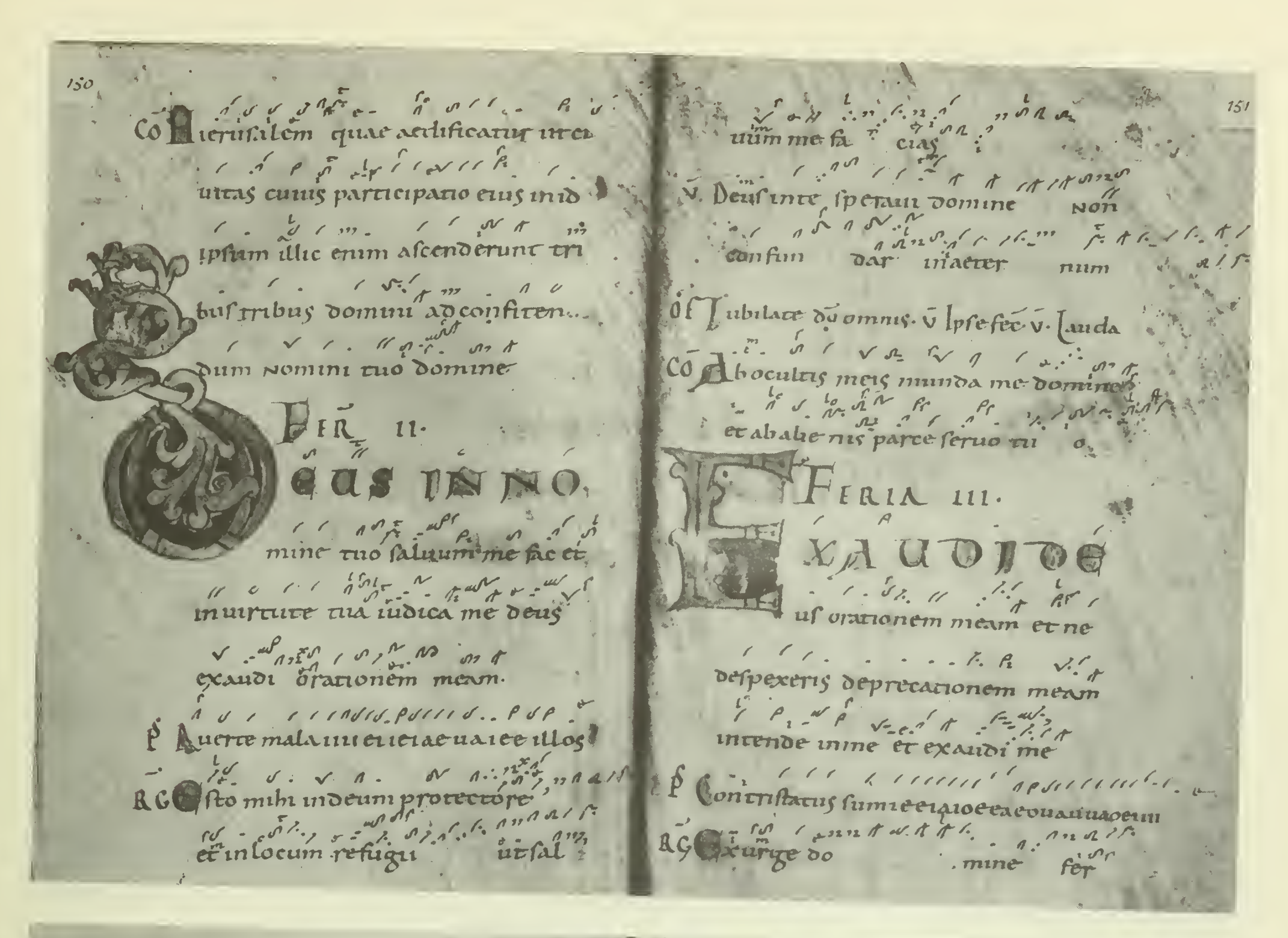
OF Gressus meos dirige domine secun

dum eloquium tuum ut non domi



148
et abundan tia
in turri bus tuis
TR Qui confidunt in domino sicut
mons sion Non commoue
bitur in aeternum qui habi
tat in hierusalem
V Mon tes in circuitu eius
et dominus in circuitu populi
sui ex hoc nunc et usque
in saeculum
OF Laudate dominum quia benignus
est psallite nomini eius quoniam
suaue est omnia quaecumque

149
uoluit fecit in caelo et in terra
V Qui statis in domo domini in atriis
domus dei nostri quia ego cogno
ui quod magnus est dominus et deus
noster prae omnibus diis. OMNIA
VR Domine nomen tuum in aeter num
et memoriale tuum in saecula sae
culorum iudicabit dominus popu
lum suum et in seruis suis conso
la bitur
V Qui timetis dominum benedicite
deum benedictus ex sion qui habitat
in hierusalem



150

CO Hierusalem quae aedificatur ut ci-
uitas cuius participatio eius in id-
ipsum illic enim ascenderunt tri-
bus tribus domini ad confiten-
dum nomini tuo domine

FER II.

Deus in no-
mine tuo saluum me fac et
in uirtute tua iudica me deus
exaudi orationem meam.

PS Auerte mala [illegible] illos

RG Esto mihi in deum protectorem
et in locum refugii ut sal-

151

uum me fa- cias
V. Deus in te speraui domine non
confun- dar in aeter- num

OF Iubilate deo omnis. V. Ipse fecit. V. Lauda

CO Ab occultis meis munda me domine
et ab alienis parce seruo tuo

FERIA III.

Exaudi de-
us orationem meam et ne
despexeris deprecationem meam
intende in me et exaudi me

PS Contristatus sum [illegible]

RG Exurge do- mine fer

152

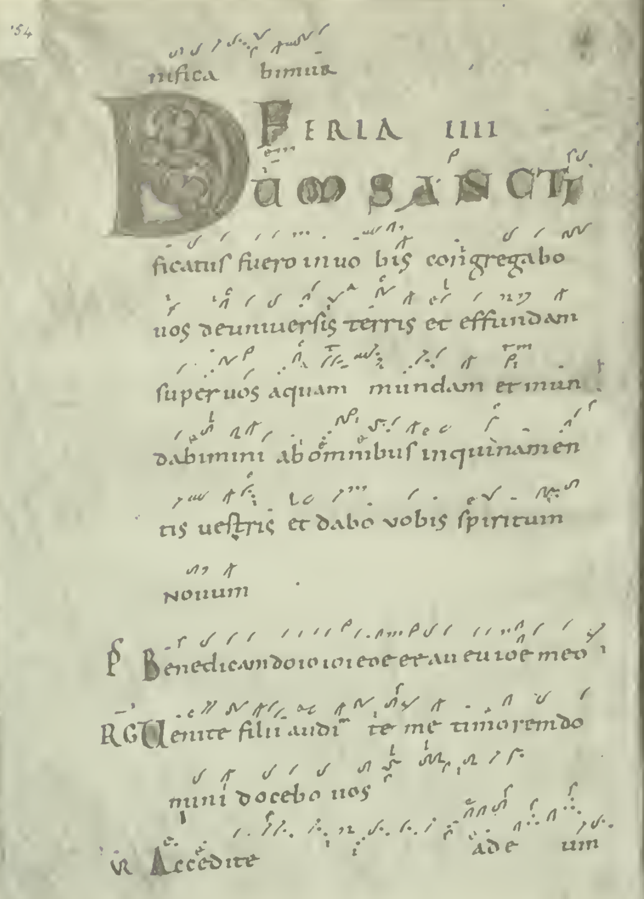
opem no- bis et libe- ra nos
propter nomen tu- um
VR Deus auribus nostris audiuimus
patres nostri adnunciauerunt
no- bis opus quod operatus es in
diebus eorum in diebus anti- quis

OF Expectans expectaui dominum et
respe- xit me et exaudiuit depre-
cationem me- am et inmisit in os
meum canticum nouum ymnum
deo no- stro
VR Statuit supra petram pedes meos
et direxit gressus meos ET IMMIS

153

V Multa fecisti tu domine deus meus
mirabilia tua et cogitationibus
tuis non est qui similis ti- bi bene
nunciaui iustitiam tuam in ae-
cle- sia magna
V Domine deus tu cognouisti iusti-
tiam meam non abscondi in corde
meo ueritatem tuam et salutare
tuum dixi adiu- tor meus do-
mine et prote- ctor me-
us ET IMMIS

CO Laeta- bimur in salutari tuo et
in nomine domini dei nostri mag



154

nifica bimur

FERIA IIII

DUM SANCTIficatus fuero in vobis congregabo vos de universis terris et effundam super vos aquam mundam et mundabimini ab omnibus inquinamentis vestris et dabo vobis spiritum novum

Ps Benedicam do i o i o i e o e et au eu i o e meo

RG Venite filii audite me timorem domini docebo vos

V Accedite ad eum

155

et inluminamini et facies vestrae non confundentur

RG Beata gens cuius est dominus deus eorum populus quem elegit dominus in hereditatem sibi

V Verbo domini caeli firmati sunt et spiritu oris eius omnis virtus eorum

OF Benedicite gentes domino deo nostro et obaudite vocem laudis eius qui posuit animam meam ad vitam et non dedit commoveri pedes meos benedictus dominus qui non

156

amovit deprecationem meam et misericordiam suam a me lau di eius

V Iubilate deo omnis terra psalmum dicite nomini eius date gloriam

V In multitudine virtutis tuae mentientur tibi inimici tui omnis terra adoret te et psallat tibi altissime BENEDICTUS

VR Venite et videte opera domini quam terribilis in consiliis super filios hominum ad ipsum ore meo clamavi et exultavi sub lingua mea propterea exaudivit me deus

157

et intendit voci orationis meae

CO Lutum fecit ex sputo dominus et linivit oculos meos et abii et lavi et vidi et credidi deo

FERIA QUINTA

LAETETUR cor quaerentium dominum quaerite dominum et confirmamini quaerite faciem eius semper

Ps Confitemini domino et invocate nomen eius adnuntiate inter gentes opera eius

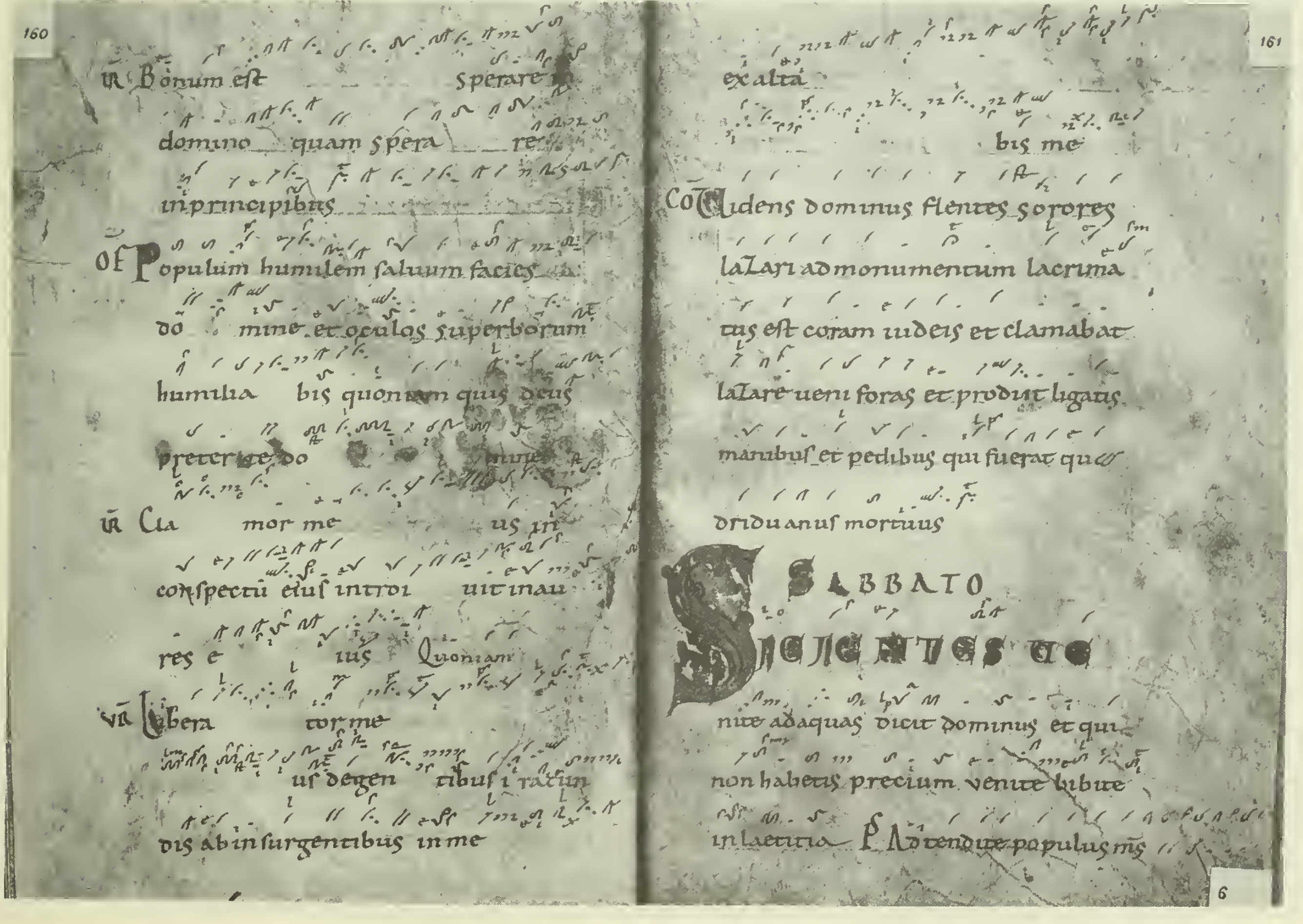
RG Respice domine in testamen

158

tum tuum et animas paupe-
rum tuorum ne obliuiscar-
ris in finem
R Exurge domine
et iu dica cau sam tu-
am memor esto obprobri ser-
uorum tuorum
OF Do mine ad adiuuandum me
festina confundan tur om nes
aduersantes mi hi
R Expectans expectaui dominum et
respexit me et eduxit me de lacu
miseriae et de luto fe cis

159

VE Of Domine in auxiliu
CO Domine memorabor iustitiae tuae
so lius deus docuisti me a iuuen-
tute mea et usque in senectam
et senium deus ne derelinquas me
FERIA VI
MEDITATIO
cordis mei in conspectu tuo sem-
per domine adiutor meus et re-
demptor meus
Ps Caeli enaa oia eieoea auueiuauiaiaeu
RG Bonum est confidere in domino
quam confidere in homine



162

RG [V]ibi domine derelictus
est pau per
pupil lo tu eris adiutor
V Ut quid domine
recessisti longe despicis inopo
rtunitatibus in tribulatio ne
dum superbit impius incenditur
pau per
OF [F]actus est do mi nus firmamen
tum meum et refugium meum
et libera tor me us spe
rabo in e um
V Persequar inimicos meos et com

163

prehen dam illos et non conver
tar donec de ficiant
V Praecinxisti me uirtu te ad bel
lum et sub planta sti inimicos
meos subtus me et inimicorum
meorum dedisti mihi dorsum et
odientes me disperdi
disti Sperabo
CO Dominus regit me et nihil mihi
deerit in loco pascuae ibi me col
locauit super aquam refectionis
educa uit me DOMIN
DE PASSIONE DNI

164

[I]UDICA ME
DEUS ET DISCERNE CAUSAM
meam de gente non sancta ab hom
ne iniquo et doloso eripe me quia
tu es deus et fortitudo mea
V [E]mitte lucem tuam et ueritatem
tuam ipsa me deduxerunt et addu
xerunt in montem sanctum tuum
VdP Quare me [illegible]
RG Eripe me domine de inimi
cis me is doce
me facere uoluntatem tuam
V Liber a tor meus

165

do mine de gentibus iracun
dis ab insurgentibus in me
exaltabis me a uiro iniquo
eripies me
[S]epe expugnauerunt a iu me
uentute me a
V Di cat nunc israhel Sepe
expugnauerunt me a iuuentute
me a
V Et e nim non potuerunt mihi
supra dorsum meum fabricauerunt
peccato res
V Prolonga ue runt iniquitatem

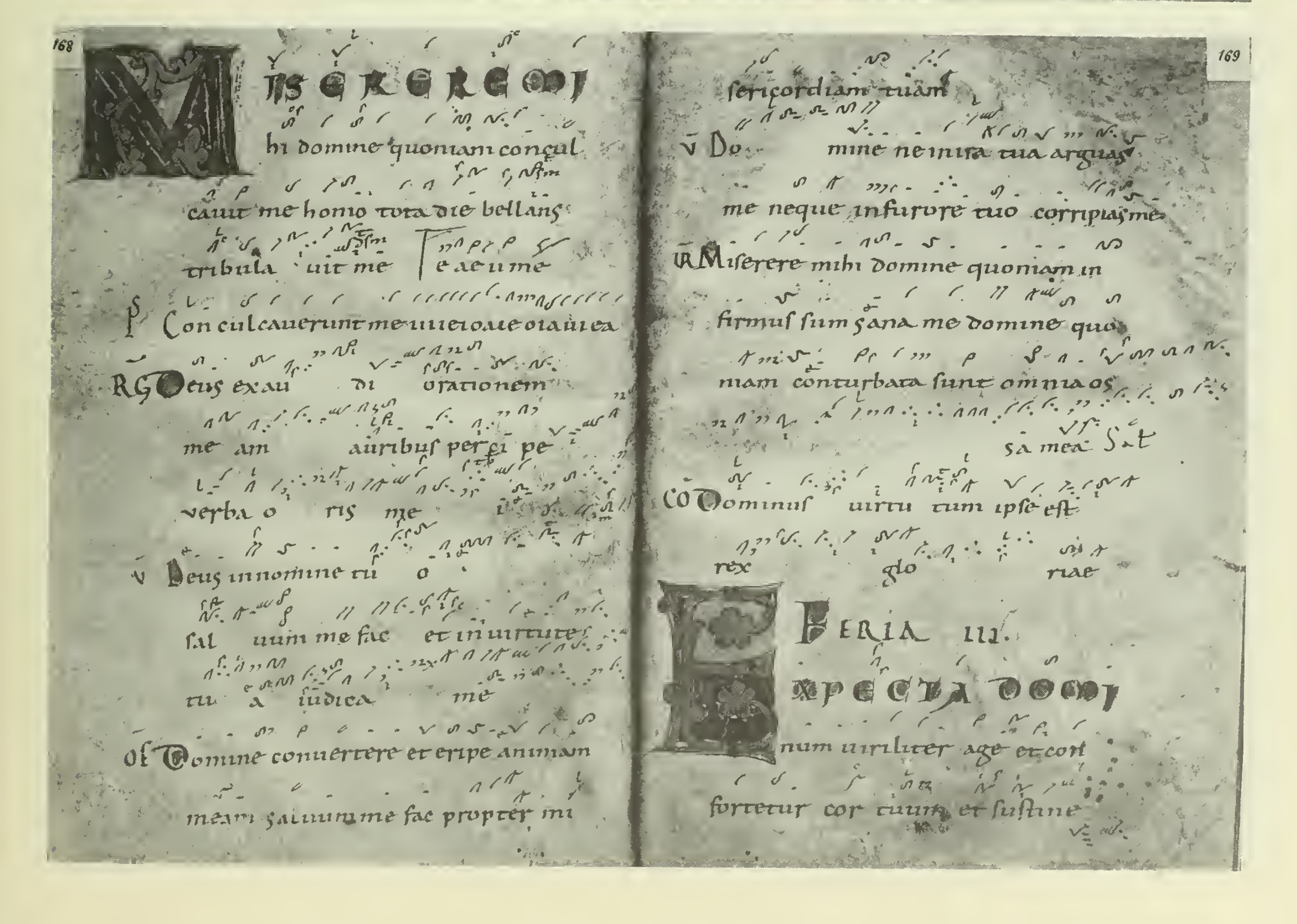
166

sibi dominus iustus concidet
cervices peccato rum
OF Confitebor ti bi domine in toto cor
de meo retribue servo tuo vivam
et custodiam sermones tuos vivifica
me secundum ver bum tuum domine
VR Bea ti immaculati in via
qui ambulant in lege domini beati qui
scrutantur testimonia eius in toto
corde exquirunt eum Vivifica
V Viam veritatis elegi da mihi intelle
ctum et scrutabor legem tuam et
custodiam illam in toto corde meo

167

Inclina cor meum in testimonia tua
et non in avaritiam in via tua vivi
fica me iuditia enim tua iocun
da Deprecatus sum
vultum tuum in toto corde meo
quia dilexi legem
tu am
CO Hoc corpus quod pro vobis tradetur
hic calix novi testamenti est in meo
sanguine dicit dominus hoc facite
quotiescumque sumitis in meam
commemorationem

FERIA SECUNDA



168

MISERERE MI
hi domine quoniam conculcavit me homo tota die bellans
tribula vit me

Con culcaverunt me inimici mei tota die
RG Deus exau di orationem
me am auribus perci pe
verba o ris me i
V Deus in nomine tu o
sal vum me fac et in virtute
tu a iudica me
OF Domine convertere et eripe animam
meam salvum me fac propter mi

169

sericordiam tuam
V Do mine ne in ira tua arguas
me neque in furore tuo corripias me
VR Miserere mihi domine quoniam in
firmus sum sana me domine quo
niam conturbata sunt omnia os
sa mea Sat
CO Dominus virtu tum ipse est
rex glo riae

FERIA III

EXPECTA DOMI
num viriliter age et con
fortetur cor tuum et sustine

170

dominum ℟ Dns illuminatiom

RG Discerne causam meam do mi
ne ab ho mine iniquo et dolo
so eripe me

VR Emitte lucem tuam et ue
ritatem tu am ipsa me de
dux erunt et adduxerunt in
montem sanctum tuum

OF Sperent in te omnes qui nouerunt
nomen tuum domine quoniam non
derelinquis querentes te psallite
domi no qui ha bitat in sion quo
niam non est oblitus orationem

171

pauperum

VR Sedes super thronum qui iudicas
aequita tem increpasti gen
tes et periit impius iudicare
populum cum iustitia et factus
es refugium pauperum

V Cognoscetur domi nus iudicia fa
ciens quoniam pacientia pauperum
Non peribit in finem desiderium
pauperum exaudiuit de
us Quon

CO Redime me deus israhel ex om
nibus angustiis me is

172

FERIA IIII
LIBERATOR
me us de gentibus iracundis
ab insurgentibus in me exalta
bis me a uiro iniquo eripies me
do mine

℟ Diligam te dne [illegible]

RG Exal tabo te domine quoni
am suscepisti me
nec delectasti inimi cos me os
super me

V Domine deus me us
clamaui ad te et sana sti

173

me do mi
ne abstraxisti ab infe ris
animam me am saluasti me
a descenden
ti bus in la cum

OF Eripe me de inimicis me is
de us me us et ab insurgen
tibus in me libera me do
mine

VR Quia ecce ceperunt
a nimam me am et irruerunt
for tes in me

VR Quia fa ctus es adiutor me

174

us et refugium me[um]
in die tribulationis meae

CO Lavabo inter innocentes manus
meas et circuibo altare tuum
domine ut audiam uocem laudis
tuae et enarrem uniuersa mirabi
lia tu a. FERIA V.
OMNIA QUAE
fecisti nobis domine in uero
iudicio fe cisti quia peccauimus
tibi et mandatis tuis non obedi
uimus sed da gloriam nomini

175

tuo et fac nobiscum secundum
multitudinem misericordie tuae
PS Magnus dominus et laudabilis nimis
inciuiate ei oi ioe ao eius
RG Tollite hostias et introite in
a tria e ius adorate dominum
inau la san cta eius
VR Reuelabit do minus
conden sa et in templo e ius
omnes dicent glo riam
OF Super flumina babi lo
nis illic sedimus et fleuimus
dum recordaremur tui sion

176

VR In salicibus in medio eius suspen
dimus orga
na nostra quoniam illic interroga
ue runt nos qui
captiuos duxerunt uerba cantico
rum et qui abduxe runt
nos ymnum cantate nobis decanti
cis sion
Quomodo cantabimus can ti
cum do mini in terra aliena
SUPER FLUMINA BABI LONIS
VR Si oblitus fuero tui hierusalem
obliuiscatur me dextera me a ad

177

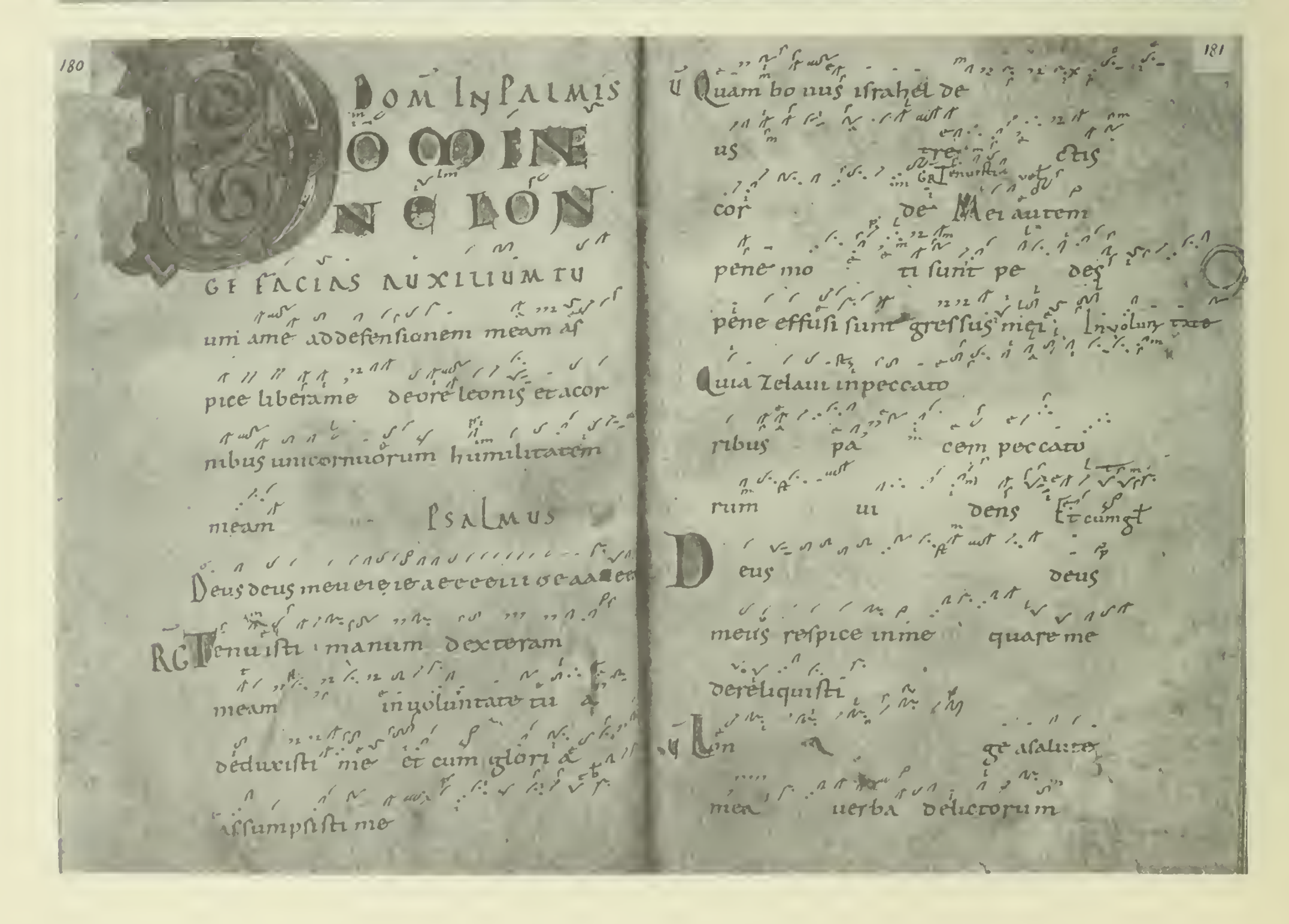
hereat lingua mea faucibus meis si
tui non meminero
V Memento domine filiorum edom
in die hierusalem
QUI DIXE RUNT Sup fiu
CO Memento uerbi tui seruo tuo domi
ne in quo mihi spem dedisti haec me
consolata est in humilitate mea
FERIA VI
MISERERE
mihi domine quoniam tribulor libe
ra me et eripe me de manibus inimi
corum meorum et a persequentibus

178

me domine non confundar quoni-
am inuoca ui te
Ps [euouae]
RG Pacifice loquebantur mi hi ini
mi ci me i et ini ra
molesti erant mihi
V Vidisti domine ne
si le as ne discedas a me
OF Benedictus es domine doce me iusti
ficatio nes tu as et non tradas ca
lumniantibus me su perbis et respon
debo exprobrantibus mi hi uerbum
CO Vidi non seruantes pactum et tabes

179

cebam domine quando faci
es de persequentibus iudicium
V Appropiauerunt persequentes
me ini qui confundantur
et reuereantur quia iniuste
iniquita tem fece
runt in me Et non trad
CO Ne tradideris me domine in ani
mas persequentium me quia
insurrexerunt in me testes ini
qui et mentita est iniquitas sibi.
SABBATO UACAT DOMNUS
PAPA ET ELEMOSINA DAT


180

DOM IN PALMIS
DOMINE NE LON
GE FACIAS AUXILIUM TU
um a me ad defensionem meam as
pice libera me de ore leonis et a cor
nibus unicornuorum humilitatem
meam PSALMUS
Deus deus meus [euouae]
RG Tenuisti manum dexteram
meam in uoluntate tu a
deduxisti me et cum glori a
assumpsisti me

181

V Quam bonus israhel de
us rec tis
cor de Mei autem
pene mo ti sunt pe des
pene effusi sunt gressus mei Involuta
Quia zelaui in peccato
ribus pa cem peccato
rum ui dens Et cum
Deus deus
meus respice in me quare me
dereliquisti
V Lon ge a salute
mea uerba delictorum

182

meo rum
V Deus meus clama bo per di
em nec exaudies et nocte
et non ad insipientiam mihi
V Tu au tem in sancto
habitas laus israhel
V In te sperauerunt patres nostri
sperauerunt et liberasti eos
V Ad te clamaue runt et salui fa
cti sunt in te sperauerunt
et non sunt confusi
V Ego au tem sum uer
mis et non ho mo obprobri

183

um ho minum et abiectio plebis
V Omnes qui uidebant me asper
naban tur me locuti sunt
la biis et mouerunt caput
V Sperauit in domino eripiat eum
saluum faciat e um quoni
am uult eum
V Ipsi uero considerauerunt et con
spexerunt me diuiserunt si
bi uestimenta mea et super ue
stem meam miserunt sortem
V Libera me de ore
leo nis et a corni bu

184

unicornuorum humilitatem meam
V Qui timetis dominum laudate eum
uniuersum semen iacob magnifica
te eum
V Adnunciabitur domino generatio
uentu ra et adnunciabunt
cae li iustitiam e ius
V Populo qui nascetur quem fecit
do minus
OF Inproperium expectauit cor me
um et miseriam et sustinui qui si
mul contristaretur et non fuit
consolantem me quesiui et non

185

inue ni et dederunt in escam
meam fel et in siti mea potaue
runt me ace to
VR Saluum me fac de us quo
niam intrauerunt a
quae usque ad animam me am
V Aduersum me exer
ceban tur qui sede
bant in porta et in me psalle bant
qui bibe bant ui num
VR Ego uero oratio
nem meam ad te
domine tempus beneplaciti de

186

us in multitudine misericordiae
tu ae ET DEDERUNT
CO Pater si non potest hic calix tran
sire nisi bibam illum fiat uo
luntas tua

FERIA II.

IUDICA DOMI
ne nocentes me expugna impu
gnantes me apprehende arma et scu
tum et exurge in adiutorium me
um domine uirtus salutis meae
Effunde fraea eoue aeueo me e euu.
RG Exurge domine et inten

187

de iudicium meum deus me
us et dominus meus in causam
sam me am
R Effunde frameam et conclu
de aduersus e
os qui me persecuntur
OF Eripe me de inimicis meis do mi
ne ad te confugi doce me face
re uoluntatem tu am quia
deus meus es tu
V Exaudi intu a me
iustitia et ne intres in iudici
um cum seruo tuo domine AD TE

188

CO Erubescant et reuereantur simul
qui gratulantur malis meis indu
antur pudore et reuerentia
qui maligna locuntur aduer
sum me FER. III.

NOS AUTEM
gloriari oportet in cruce do
mini nostri iesu christi in quo
est salus uita et resurrectio nostra
per quem saluati et liberati sumus
PS Deus misereatur nostri et benedicat
noi i uie uuuuuue o ei etau nostri
RG Ego autem dum mihi molesti es

189

sent indue bam me cilicio
et humilia bam in ieiunio
animam meam et oratio
me a in sinu meo conuertetur
V Iudica domine nocentes me
expugna impugnan tes me ap
prehende arma et scu tum
et exur ge in adiutori
um mi hi
OF Custodi me do mine de ma
nu peccatoris et ab hominibus
ini quis eripe me do mine
V Eripe me do

190

mine ab homine malo a uiro

iniquo libera me

℟ Qui cogitaue

runt supplantare gressus meos

absconde runt superbi la

queos mi … Et ab homine

CO Aduersum me exercebantur qui

sedebant in porta et in me psal

lebant qui bibebant uinum ego

uero orationem meam ad te do

mine tempus beneplaciti deus

in multitudine misericordiae tuae

FERIA IIII.

191

IN NOMINE

domini omne genu flectatur

caelestium terrestrium et infer

norum quia dominus factus oboe

diens usque ad mortem mortem

autem crucis Ideo dominus iesus

xeictuc in gloria est dei patris

Ps Dn̄e exaudi oraio e ea eaq eu ae eiat

R G Ne auertas faciem tu am apu

ero tu o quoniam tri

bulor uelociter exaudi me

℣ Saluum me fac de us

quoniam intrauerunt aque usque

192

ad ani mam me am infixus

sum in limo profundi et non

est substantia

Domine exaudi ora

tionem me am et clamor me

us ad te ue niat

℣ Neaue rtas faciem

tuam a me in quacumque die

tribulor inclina ad me au

rem tu am

℣ In quacumque die inuocauero te

uelo citer exaudi me

℣ Quia defece runt sicut fumus

193

dies me i et ossa mea si

cut in frixorio confrixa sunt

℣ Percussus sum sicut foenum et

aruit cor meum quia oblitus

sum manducare panem meum

℣ Tu exsurgens domine misereberis

sion quia uenit

tempus miserendi e ius

OF Domine exaudi orationem me am

et clamor me us ad te per

ueniat

℟ Neaue rtas fa ciem tu am nea

uertas fa ciem tuam a me

19

V Quia oblitus sum manduca re pa nem me um

V Tu exsurgens misereberis sion qui a tem pus miserendi e ius quia ue nit tem pus

CO Potum meum cum fletu temperabam quia eleuans allisisti me et ego sicut foenum arui tu autem domine in aeternum permanens tu exsurgens misereberis sion quia uenit tempus miserendi e ius

FERIA QUINTA

195

NOS AUTEM

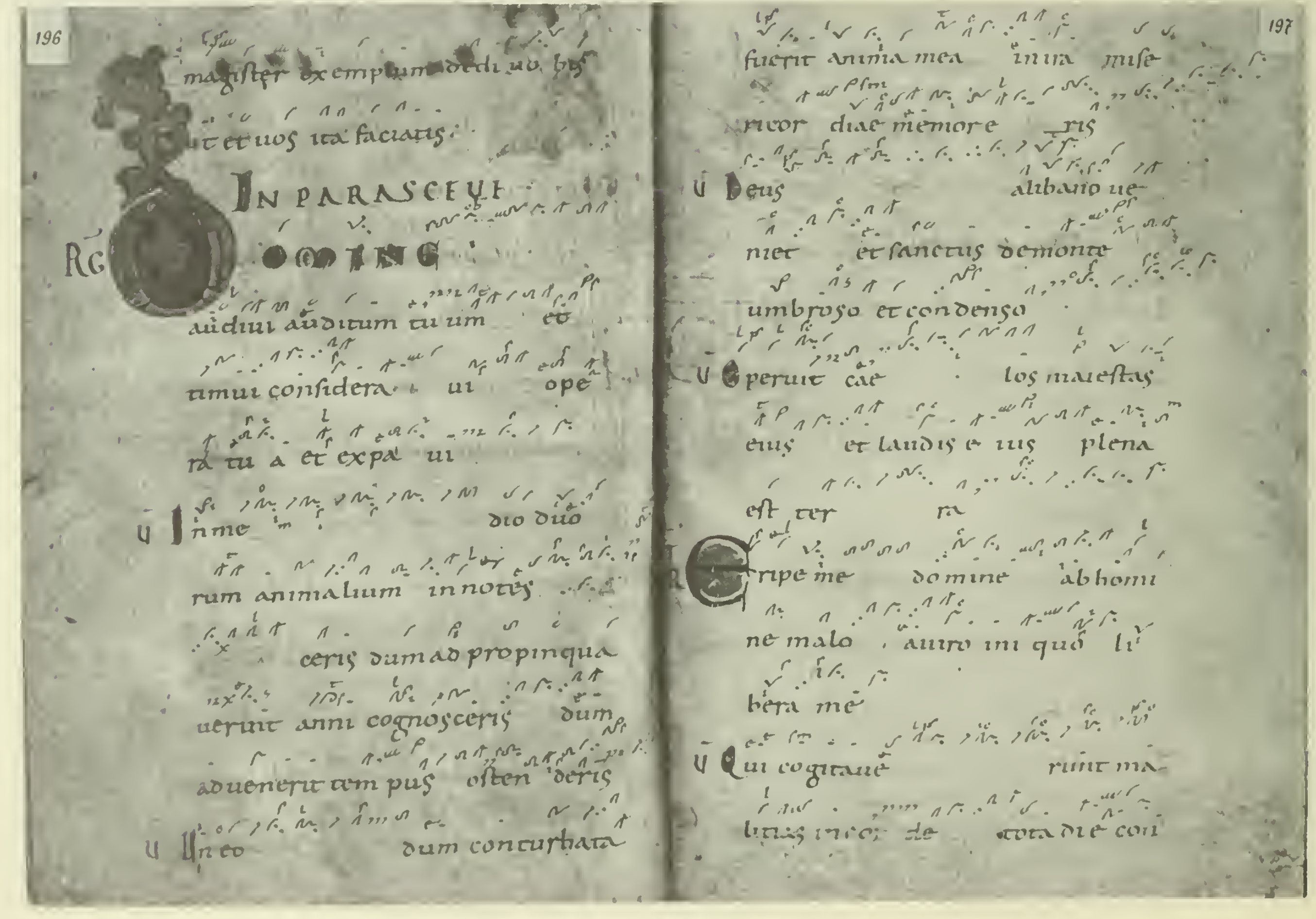
Deus misereatur nri

RG Xpictus factus est pro nobis obe diens usque ad mortem mortem autem cru cis

V Propter quod deus exaltauit illum et dedit illi nomen quod est super omne no men

OF Dextera domini fecit

CO Dominus ihesus postquam cenauit cum discipulis suis lauit pedes eorum et ait illis sci tis quid fecerim uobis ego dominus et


196

magister exemplum dedi uobis ut et uos ita faciatis

IN PARASCEUE

RG DOMINE audiui auditum tu um et timui considera ui ope ra tu a et expa ui

V In me dio duo rum animalium innotes ceris dum adpropinqua uerint anni cognosceris dum aduenerit tem pus osten deris

V In eo dum conturbata

197

fuerit anima mea in ira mise ricor diae memor e ris

V Deus a libano ue niet et sanctus de monte umbroso et condenso

V Operuit cae los maiestas eius et laudis e ius plena est ter ra

RG Eripe me domine ab homi ne malo a uiro ini quo li bera me

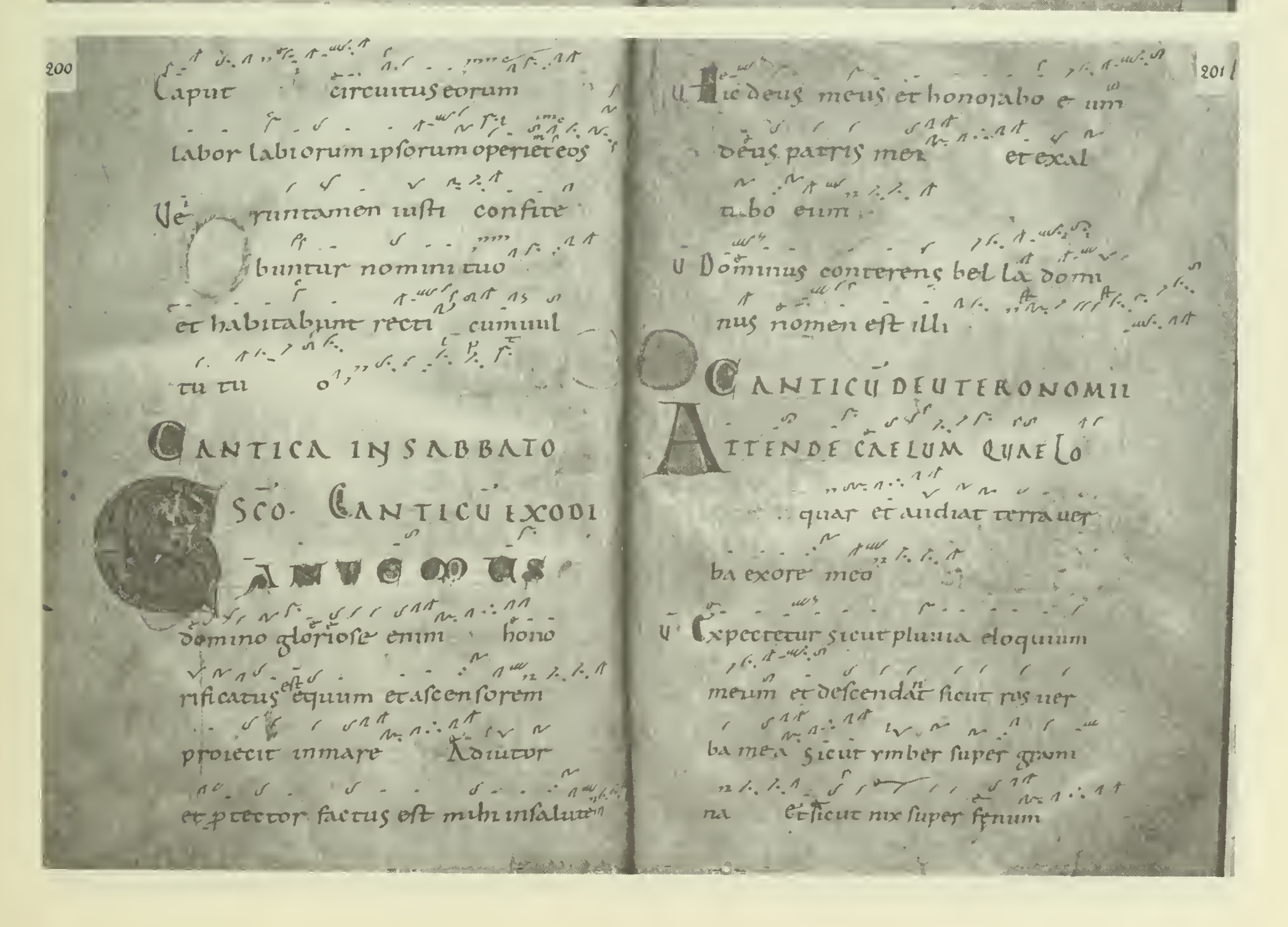
V Qui cogitaue runt ma litias in cor de tota die con

198

stituebant proe lia
V Acue runt linguas su as sicut
serpentes uenenum aspi
dum sub labiis eorum
V Custodi me do mine de
manu peccatoris et abho
minibus iniquis libera me
V Qui cogitaue runt
supplanta re gressus me
os absconderunt super bi
laqueos mihi
V Et funes extende
runt in laqueos pedibus meis

199

iuxta iter scan dalum posue
runt mihi
V Dixi domino deus meus es tu
exaudi do mine uocem
orationis meae
V Domine domine uirtus salutis
me ae obumbra caput me
um in die belli
V Ne tradas me
a desiderio meo peccato
ri cogitauerunt aduersum me
ne derelinquas me ne umquam
exaltentur



200

Caput circuitus eorum
labor labiorum ipsorum operiet eos
Ve runtamen iusti confite
buntur nomini tuo
et habitabunt recti cum uul
tu tuo

CANTICA IN SABBATO
SCO. CANTICU EXODI
CANTEMUS
domino gloriose enim hono
rificatus est equum et ascensorem
proiecit in mare Adiutor
et protector factus est mihi in salute

201

V Hic deus meus et honorabo e um
deus patris mei et exal
tabo eum
V Dominus conterens bel la domi
nus nomen est illi

CANTICU DEUTERONOMII
ATTENDE CAELUM QUAE LO
quar et audiat terra uer
ba ex ore meo
V Expectetur sicut pluuia eloquium
meum et descendat sicut ros uer
ba mea sicut ymber super grami
na et sicut nix super fenum

202

... nomen domini inuocabo
V. Date magnitudinem deo nostro
deus uera opera eius et om
nes uiae eius iuditia
V. Deus fidelis in quo non est ini
quitas iustus et sanctus dominus

CANTICU ESAIAE PPHETE

VINEA FACTA EST DILECTO
in cornu in loco uberi
Et maceriam circumdedi et circum
fo di et plantaui uineam sorech
et ae dificaui turrim in medio
eius et torcular fodi in ea

203

uinea enim domini sabaoth domus
israhel est

SICUT CERUUS DESIDERAT AD
fontes aquarum ita desiderat
anima mea ad te deus
Sitiuit anima mea ad deum uiuum
quando ueniam et apparebo
ante faciem dei mei es ubi deus tuus est
Fuerunt mihi lacrime mee panes die
ac nocte dum dicitur mihi per singulos ...

ALLELUIA ...
Confitemini domino quoniam bo
nus ...



206

ET ADHUC TECUM SUM ALLELUIA POSUISTI SUPER ME MANUM TUAM alleluia Mirabilis facta est scientia tua alleluia alleluia

PS Domine probasti me et cognouisti me tu cognouisti sessionem et resurrectionem meam

ANT Intellexisti cogitationes meas de…

RG Haec dies quam fecit dominus exultemus et laetemur in ea

VR Confitemini domino

207

quo… niam bo nus quoniam in saeculum misericordia eius

Alleluia

Pascha nostrum immolatus est Xpictus

VR Epulemur in azimis sinceritatis et ueritatis

OF Terra tremuit et quieuit dum resurgeret in iudicio deus alleluia

VR Notus in iudea deus

208

in israhel magnum nomen eius alleluia DUM RESURGERET

VR Et factus est in pace locus eius et habitatio eius in sion

VR Ibi confregit cornua arcum scutum et gladium et bellum illuminans tu mirabiliter a montibus aeternis

CO Pascha nostrum immolatus est Xpictus alleluia Itaque epu

209

lemur in azimis sinceritatis et ueritatis alleluia alleluia alleluia

FERIA II.

INTROIT INTRODUXIT UOS DOMINUS IN TERRAM FLUENTEM LAC et mel alleluia et ut lex domini semper sit in ore uestro alleluia alleluia

PS Confitemini domino et inuocate nomen eius adnunciate inter gentes opera eius

RG Haec dies VR Dicat nunc isra

210

bel quo niam bo
nus quoniam in sae culum
misericordia eius
Alleluia
Angelus domini descen dit
de caelo et acce dens revol
vit la pidem et sedebat
super eum
V Respondens autem angelus
dixit mulie ribus quem que
ritis illae autem dixerunt
IHCUM nazarenum
OF Ange lus do mini des

211

cen dit de cae lo
et di xit mulie ribus
quem que ritis surre
xit sicut dixit alle luia
V Cun tes dicite discipu
lis e ius ecce praecedet vos
in galile am i bi e
um vide bitis sicut
dixit alle luia
R IHCUC Ste
tit in me dio eo rum et di
xit pax uobis uide te
quia ego ipse sum alle luia sicut dix

212

CO Surrexit dominus et apparuit
petro al le luia
FERIA III
AQUA SAPIENTIE
potavit eos alleluia
firmabitur in illis et non flecte
tur al le luia et exaltabit eos in
aeternum al le lu ia al le luia
Ps Confitemini domino quoniam bonus
quoniam in saeculum misericordia eius
RG Haec dies V Dicant nunc qui
redempti sunt a do mino

213

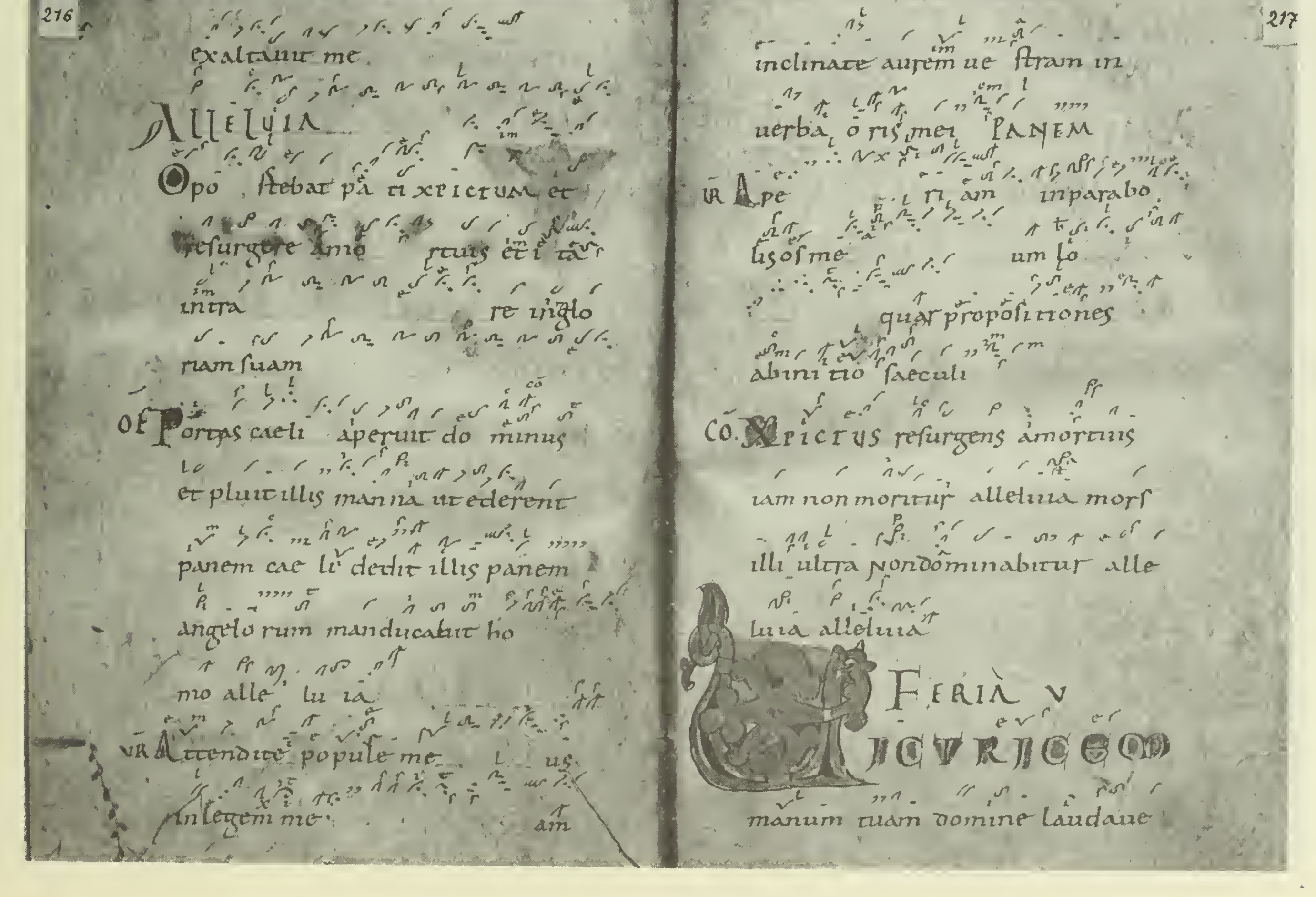
quos rede mit de manu inimi
ci et de regio nibus
con gregavit eos
Alle luia
Xpictus resur gens
ex mo rtuis iam
non moritur mors
illi ultra non do
minabitur
OF Intonuit de cae lo do
minus et altissimus dedit uo
cem suam et apparuerunt
fontes aquarum alle luia

214

R ... gam te do
mine uirtus me a domi
nus firmamentum meum et
refu gium me um et li
bera tor me us
℟ Libera tor me us de gen
tibus iracun dis
ab insurgen tibus in me
exalta bis me a uiro ini
quo eripies me Et apparuerunt
CO Si consurrexistis cum xpisto que
sursum sunt querite aeuia ubi
xpistus est in dextera dei se

215

dens quae sursum sunt sapite
alle luia
FERIA IIII
VENITE BE
NEDICTI PATRIS MEI
percipite regnum aeuia quod
uobis paratum est ab origine mun
di aeuia aeuia aeuia
PS Cantate domino canticum nouum
cantate domino omnis terra
RG Haec dies ℟ Dextera do
mini fe cit uirtu tem
dextera do mini



216

exaltauit me
ALLELUIA
Opo tebat pa ti xpistum et
resurgere a mo rtuis et i ta
intra re in glo
riam suam
OF Portas caeli aperuit dominus
et pluit illis manna ut ederent
panem caeli dedit illis panem
angelorum manducauit ho
mo alle lu ia
VR Attendite popule me us
in legem me am

217

inclinate aurem ue stram in
uerba oris mei PANEM
℟ Ape ri am in parabo
lis os me um lo
quar propositiones
ab initio saeculi
CO Xpistus resurgens a mortuis
iam non moritur alleluia mors
illi ultra non dominabitur alle
luia alleluia
FERIA V
VICTRICEM
manum tuam domine laudaue

218

runt pariter aeuia quia sapi
entia aperuit os mutorum et lin
guas infantium fecit disertas
alleluia alleluia
Ps Cantate dno canticum quia mirabilia fec[it]
RG Haec dies. V Lapidem quem
reprobauerunt aedificantes
[illegible] hic factus est
in caput an
guli adomino factum est et est
mirabile in oculis nostris
ALLELUIA
In die resurrectionis meae

219

dicit dominus prece dam
uos in galile am
Of In die solemnitatis uestre
dicit do minus indu cam
uos in ter ram fluen
tem lac et mel alle luia
V Audi populus meus
[illegible] audi
e ris da bo uo bis desider
ria cordis ue stri
V Non adora bitis de um alie
num quia e go sum dominus
deus ue ster qui edu xi

220

uos de terra egypti in terram
Populus acquisitionis adnuncia
te uirtutes eius aeuia qui uos
detenebris uoca uit inadmirabi
le lumen suum ae uia
FERIA VI
EDUXIT E
OS DOMINUS IN SPE
ae uia et inimicos eorum operuit
mare aeuia aeu ia ae uia
Ps Attendite pouueuee eauae aeeaieaoiei
RG Haec dies. V Benedictus qui ue
nit in no mine

221

do mini deus do mi
nus et illuxit no bis
ALLELUIA
Surrexit altis
simus de se pul chro qui
pro no bis pe pen dit
in ligno
Of Erit uobis hic dies memoria
lis ae uia et diem festum
celebrabitis solemnem domi
no in progenies uestras legitimum
sempiternum diem ae uia ae uia
al le luia

222

R Dixit moyses ad populum bono
animo esto te et ueniet
nobis salus a domino de o
et pugna bit pro uo bis
R In mente habete diem istum
in quo existis de terra egypti de
domo seruitutis in manu enim
potenti liberauit uos do minus
CO Data est mihi omnis potestas in
caelo et in terra aeuia euntes
docete omnes gentes baptizantes
eos in nomine patris et filii et spi
ritus sancti aeuia aeuia SAB

223

EDUXIT DOMINUS
populum suum in exultatione aeuia
et electos suos in laetitia aeuia aeuia
P Confitemini domino et inuocate. ALLELUIA
Haec di es quam fecit dominus
exulte mus et
laetemur in e a
ALLELUIA
Laudate pu eri dominum
lauda te nomen domini
R Sit nomen domini be nedictum
ex hoc nunc et usque
in saeculum



224

OF Benedictus qui ue nit in nomi
ne do mini benediximus
uos de domo do mini de
us do mi nus et illuxit no
bis aeu ia ae uia
R Haec di es quam fecit
dominus exulte
mus et laete
mur in e a Bened
V Lapi dem quem re
probauerunt ae difican
tes hic factus est
in caput anguli a domino fa

225

ctum est et est mira bi le in o
culis nostris aeuia aeuia
CO Omnes qui in xpicto baptizati e
stis xpictum induistis aeuia
DOMINICA OCT PASCAE
QUASIMODO GENI
TI INFAN TES ALLE
luia rationabiles sine dolo lac
concupiscite aeuia aeuia aeuia
P Exultate deo adiutori nostro iacob
ALLELUIA

8

226

In resurrectione tua xpicte cae
lum et terra laetan tur
lux tu a fulge
bit super ter ram

All Pascha nrm OF Angelus dni

CO Mitte manum tuam et cognosce
loca clauorum aeuia et noli esse
incredulus sed fidelis alle
luia alleluia DOM II.

P OCT PASCHAE

MISERICOR
DIA DOMINI PLENA EST TER
RA aeuia uerbo dei caeli

227

firmati sunt aeuia ae uia

PS Exultate iusti in dno euouae

ALLELUIA

Surrexit dominus uere
et appa ruit simoni petro
at illi narrabant e is
quomodo cognouerunt eum in
fractione pa nis

All Angelus dni. Tr Respondens

OF Deus deus me us ad te de luce
ui gilo et in nomine tuo leua
bo manus meas ae uia

VR Sitiuit in te anima mea

228

quam multipliciter et ca
ro mea ut uiderem uirtutem
tuam et gloriam tu am [illegible]

VR In matutinis medita bor in te
quia factus es adiutor meus et
in uelamento alarum tua rum
exulta [illegible]

CO Ego sum pastor bonus aeuia
et cognosco oues meas et cognos
cunt me meae aeuia ae uia

DOMINICA III

IUBILATE DEO
OMNIS TERRA ALLELUIA

229

psalmum dicite nomini eius ae
uia date gloriam laudi eius
aeuia aeuia ae uia

PS Dicite deo quam terribilia sunt
opera tua dne [illegible] uirtutis tue

ALLELUIA

Cognouerunt discipuli do
mino partem pis cis assi et
fauum mel lis

All Xpc resurgens

OF Lau da anima mea domi
num lauda bo dominum in uita
mea psallam de o meo

230

quam diuero alle luia
R Qui custodit ueritatem
in saeculum faciens iuditi
um iniuriam patien tibus
dat aescam esurien tibus
R Dominus erigit elisos dominus
sol uit compeditos custodit
dominus pupillum et adue
nam et uiduam suscipiet
et uias peccatorum extermi
na bit regnabit domi
nus in aeter num deus
tuus sion in sae

231

culum sae
culi PSALLAM
CO Modicum et non uidebitis me
aeuia iterum modicum et ui
debitis me quia uado ad pa
trem aeuia aeuia

DOM. IIII.
CANTATE
DOMINO CANTICUM
nouum aeuia quia mirabilia fe
cit dominus aeuia ante conspe
ctum gentium reuelauit iustiti
am suam aeuia aeuia

232

V Saluabit sibi dextera eius et
brachium sanctum eius
ALLELUIA.
Benedictus es dei fili us qui re
surrexisti a mortuis mise
rere no bis
ALL Oportebat pati xpm
OF Iubilate deo uniuersa ae uia
CO Dum uenerit paraclitus spiritus
ueritatis ille arguet mundum
de peccato et de iustitia et de iu
ditio ae uia ae u ia

DOMINICA V P OCTAUA P.

233

VOCEM IO
CUNDITATIS ADNUN
ciate et audiatur aeuia nunci
ate usque ad extre mum ter
rae liberauit dominus populum
suum aeuia ae uia
V Iubilate [illegible]
ALL In die resurr. ALL Surrexit altiss.
OF Benedicite gentes dno
CO Cantate domi no aeuia cantate do
mino be nedicite nomen eius bene
nunciate de die in diem salutare
eius aeuia ae uia

234

IN NAT SCORUM TIBUR
TII ET UALERIANI
SANCTI
TUI DOMINE BENEDI
cent te gloriam regni tui dicent
al le lu ia
V Exaltabo te deus meus rex et bene
dicam nomini tuo [illegible]

CO Gaudete iu sti in domino al
le luia re ctos decet collau
datio alle luia

235

IN NATALE SCI
GEORGII MAR
PROTEXI
STI ME DEUS A CON
uentu malignantium al
leluia a multitu dine
operanti um iniquita
tem alle lu ia alle luia
V Exaudi deus orationem me
am cum deprecor a timore ini
mici eripe animam meam
ALL Laetabitur

236

V Confitebuntur cae li mira
bilia tua do mi ne et
ueritatem tu am in aecclesia
sancto rum alle
luia alle luia
R Mise ricor dias tu
as domine in aeter
num can ta bo in genera
tione
et progenie adnuntiabo veri
ta tem tu am in
ore me o alle luia
alle luia

237

R Quoniam quis
in nu bi bus ae qua
bitur do mino aut quis
similis erit deo in
ter filios de i de
us qui glorifica
tur in consilio sancto
rum alle luia al
le luia
CO Laetabitur iustus in do
mi no et spera bit in eo
et laudabun tur omnes
recti cor de allelu

238

ia alle luia

IN LETANIA MAIORE

EXAUDIVIT DE TEM
plo sancto su o uocem
meam al le luia et clamor
meus in conspe ctu eius
introi uit in aures e ius
alleluia alle luia

PS Diligam te domine uirtus mea
dominus [illegible] meum

ALLELUIA

239

Confitemini domino quoniam bo
nus quoniam in sae culum
misericordia e ius.

OF Confitebor domino nimis in ore
meo et in medio multorum lau
dabo e um qui assistit a dextris
pauperis ut saluam face
ret a persequentibus animam me
am alle luia

Adiuua me domine deus me us
saluum me fac propter misericor
diam tuam ut sciant quia ma
nus tua haec tu domine fecisti eam


240

V Qui insurgunt in me confundan
tur ser uus tuus laetabitur
induantur qui detrahebant mihi
reuerentia Ut salua

CO Petite et accipietis querite et inue
nietis pulsate et aperietur uobis
:accipit: omnis enim qui petit: et qui querit
inuenit pulsanti : aperietur ae uia

IN NAT SCI UITALIS
PROTEXISTI ME
ALLE Prior deres. Secta de sco.

OF Repleti sumus mane misericordia
tua et exultauimus et delecta

241

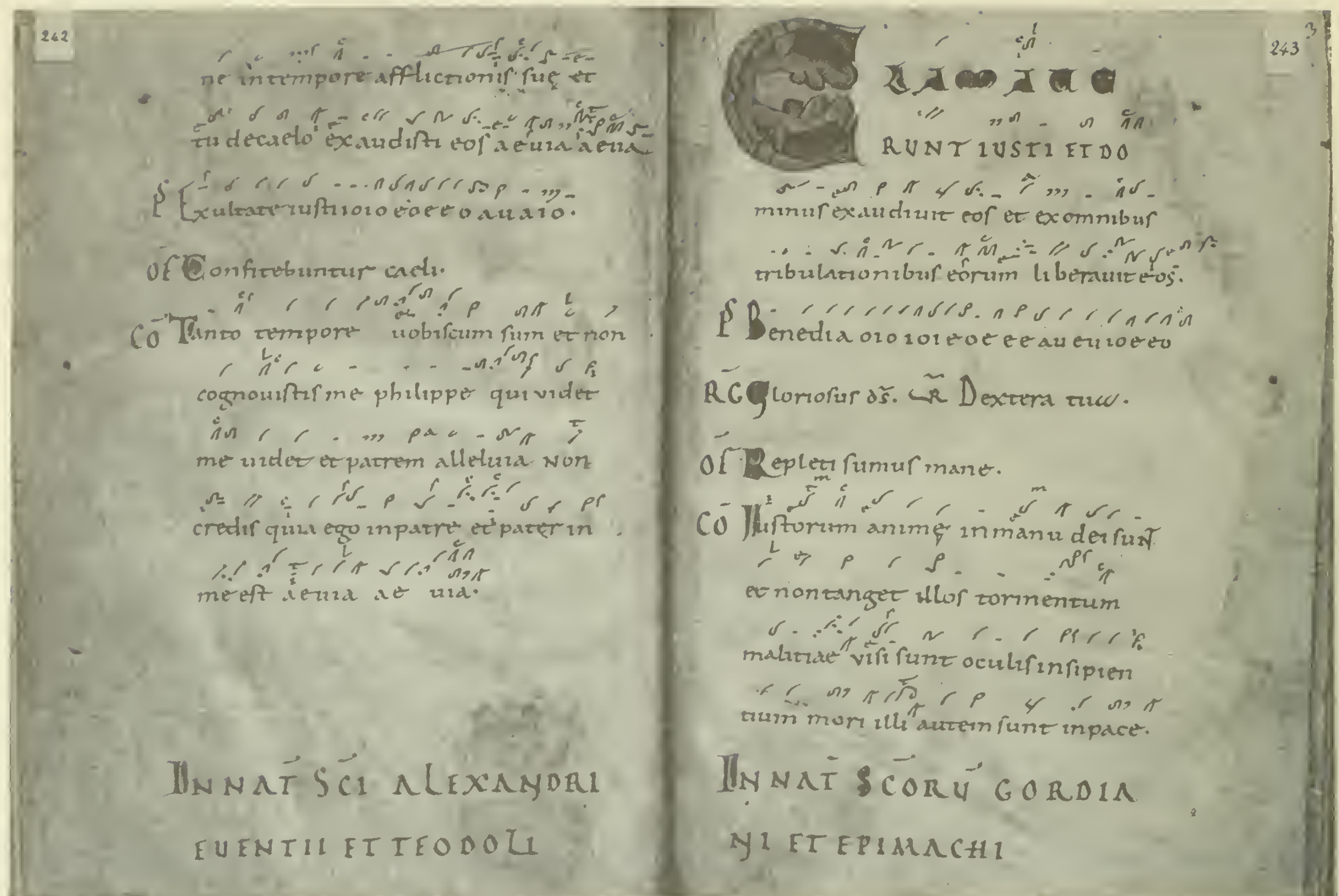
ti sumus al le luia

V Do mine refu gium
factus es nobis a generatione et
progenie alleluia.

V Pri us quam fierent montes
aut formaretur orbis terrae a sae
culo et in saeculum tu es deus. All

CO Ego sum uitis uera et uos palmites
qui manet in me et ego in eo hic fert
fructum multum ae uia ae uia

IN NAT PHILIPPI ET IA CO BI
EXCLAMAUE
RUNT AD TE DOMI


242

ne in tempore afflictionis suę et tu de caelo exaudisti eos aeuia aeuia.

Ps Exultate iusti …

OF Confitebuntur caeli.

CO Tanto tempore uobiscum sum et non cognouistis me philippe qui uidet me uidet et patrem alleluia. Non credis quia ego in patre et pater in me est aeuia aeuia.

IN NAT SCI ALEXANDRI EUENTII ET TEODOLI

243

CLAMAUERUNT IUSTI ET DOminus exaudiuit eos et ex omnibus tribulationibus eorum liberauit eos.

Ps Benedicam …

RG Gloriosus ds. V Dextera tua.

OF Repleti sumus mane.

CO Iustorum animę in manu dei sunt et non tanget illos tormentum malitiae uisi sunt oculis insipientium mori illi autem sunt in pace.

IN NAT SCORU GORDIANI ET EPIMACHI

244

SANCTI TUI DNE

RG Iustorum animę in manu dei sunt et non tanget illos tormentum malitiae.

V Uisi sunt oculis insipientium mori illi autem sunt in pace.

OF Mirabilis deus in sanctis suis deus israhel ipse dabit uirtutem et fortitudinem plebis suae benedictus deus aeuia.

V Exsurgit deus et dissipentur inimici eius et fugiant qui

245

oderunt eum a facie eius.

V Pereant peccatores a facie dei et iusti epulentur exultent in conspectu dei delectentur in laetitia. aeuia. All Benedictus.

CO Gaudete iusti. IN NAT S. PANCRATII.

ECCE OCULI DOMINI SUPER TIMENtes eum sperantes in misericordia eius aeuia ut eripiat a morte animas eorum quoniam adiutor et protector noster est aeuia aeuia.

Ps Exultate iusti …

246

OF Confitebuntur. CO Gaudete iusti

IN DEDICATIONE ECCLE

TERRIBILIS

EST LOCUS ISTE HIC DO

mus dei est et porta caeli et uoca

bitur aula dei. V Deus ad adiuua domini

PS Quam dilecta tabernacula tua domine

RG Locus iste a deo fa ctus est inestima

bile sacramentum inreprehensibilis est.

V Deus cui astat angelorum chorus

exau di pre ces seruo

rum tuorum.

OF Domine deus in simplicitate cordis

247

mei laetus obtuli uniuersa et popu

lum tuum qui repertus est uidi cum

ingenti gaudio deus israhel custodi

hanc uoluntatem DOMINE DS

V Maiestas do mini aedificauit tem

plum uidebant omnes filii israhel

gloriam domini descendentem super

domum et adorauerunt et conlau

dave runt do

minum dicentes

V Fecit salomon solemnitatem in

tempore illo fecit salomon

solemnitatem in tempore illo et ps

248

tatus est et apparuit ei do

minus DS ISR

CO Domus mea domus orationis uocabi

tur dicit dominus in ea omnis qui

petit accipit et qui querit inuenit

et pulsanti aperietur. IN NAT SCE

DILEXISTI. POTENTIANE

RG Diffusa est gra. V Propter ver

Offerentur regi. CO Diffusa est.

IN ASCENSA D

VIRI GA

LILEI QUID

ADMIRAMINI

249

ASPICIENTES IN CAELUM

alleluia quemadmodum uidistis

eum ascendentem in celum ita ueniet

alleluia alleluia.

PS Omnes gentes ...

ALLELUIA

Ascendit deus in iubilatione et dominus

in uoce tu bae.

ALLELUIA

Dominus in syna in sancto ascendens in

al tum captiuam du

xit captiuitatem.

OF Viri galilei quid admira

250

mini aspicien tes in cae

lum hic iesus qui assumptus est a uo

bis in cae lum sic veniet

quemadmodum uidistis eum ascen

den tem

in cae lum A e uia.

V Cumque intueren

tur in cae lum eun tem il

lum ecce duo uiri adstiterunt iuxta

illos in uestibus albis qui et di

xe runt · SIC VENIET.

OF Ascendit deus in iubilatione et do

minus in uoce tubae [illegible]

251

V Om nes gen tes plaudi

te ma nibus iubila te

de o in uoce exultationis A e uia

V Quo niam do minus sum

mus terribilis

rex ma gnus super omnem terram.

V Subie cit populos no

bis et gen tes sub pe

dibus nostris a e uia.

CO Psallite domino qui ascendit

super caelos caelorum ad orien

tem A e uia.

DOMINICA POST ASCENSA D.

252

EXAUDI DOMI

ne uocem meam qua clama

ui ad te A e uia tibi dixit cor me

um quesiui uultum tuum uultum

tuum domine requiram ne auertas fa

ciem tuam a me A e uia A e uia.

R Dominus in sina [illegible]

OF Lauda anima.

CO Pater cum essem cum eis ego seruabam

eos quos dedisti mihi alle luia nunc

autem ad te uenio non rogo ut tollas

eos de mundo sed ut serues eos a malo

alleluia alle luia. S· URBANI

253

SACERDOTES TUI RG Inueni dd.

OF Veritas mea. CO Fidelis seruus.

SABBATO SCO PENTECOSTES

ST· AD S· IOHANNE AD LATERANIS.

ALL Confitemini.

TR Laudate dominum.

OF Emitte spiritum tu um et creabun

tur et renouabis faciem terre Sit

gloria domini in saecula A e uia.

V Benedic anima mea domino do

mine deus me us magnificatus

es uehemen ter.

V Confessio nem et deco

254

rem induisti Amictus lu mine
sicut uestimen to.
V Extendens caelum sicut pel
lem qui te gis in aquis supe
rio ra eius qui ponis nu bem
ascensum tu um. Ps.
CO Ultimo festiuitatis die dicebat
ihc qui in me credit flumina
de uentre eius fluent aque uiuae
hoc autem dixit de spiritu quem ac
cepturi erant credentes in eum
a e u a a e u a

DOMINICA S. PENTECOS

255

SPIRI
TUS
DOMI
NI REPLE
UIT ORBEM TERRARUM ALLE
et hoc quod continet omnia scienti
am habet uocis a e u a a e u a
Ps Exsurgat deus e u o u a e
ALLELUIA
Emittes spiritum tuum et creabun
tur et renouabis faciem ter rae.
ALLELUIA
Spiri tus domini reple uit

256

orbem terrarum et hoc quod con
tinet om nia scientiam habet uo
cis.
OF Confirma hoc deus quod operatus
es in nobis a templo tuo quod est
in hierusalem tibi of ferent reges
munera a e u a
V Canta te domino
psalmum di cite nomini eius iter
facite ei qui ascen dit super occa
sum dominus nomen est illi.
V In ecclesiis benedicite de o
domino de fontibus israhel

257

V Regna terre cantate deo
psal lite domino qui ascendit
caelos caelorum ad orien tem. Tibi.
CO Factus est repente de caelo sonus
aduenientis spiritus uehementis ubi
erant sedentes a e u a et repleti sunt
omnes spiritu sancto loquentes
magnalia dei a e u a a e u a

FERIA II.

CIBAUIT EOS
EX ADIPE FRUMEN
TI a e u a et de petra melle satura
uit eos a e u a a e u a a e u a

9

258

Ꝟ Exultate deo …

OF Intonuit de caelo.

CO Spiritus sanctus docebit vos aeuia
quecumque dixero uobis aeuia aeuia.

FERIA III.

ACCIPITE IO
CUNDITATEM GLO
riae uestrae aeuia gratias agentes
deo aeuia qui uos ad caelestia regna
vocauit aeuia aeuia aeuia

Ꝟ Attendite …

CO Spiritus qui a patre procedit aeuia

259

ille me clarificabit alleluia alleluia

FERIA IIII.

DEUS DUM
EGREDIERIS CORAM
populo tuo aeuia iter faciens eis aeuia
habitans in illis aeuia aeuia

Ꝟ Exurgat …

Meditabar in mand.

CO Pacem meam do uobis aeuia pacem relinquo
uobis aeuia aeuia.

FERIA VI.

REPLEATUR
OS MEUM LAUDE TUA

260

aeuia ut possim cantare aeuia gaude
bunt labia mea dum cantauero tibi
aeuia aeuia

Ꝟ Inte …

Lauda anima

CO Spiritus ubi uult spirat et uocem eius
audis aeuia et nescis unde ueniat aut
quo uadat aeuia aeuia aeuia

SABBATO

CARITAS DEI DIF
FUSA EST IN CORDIBUS VE
stris aeuia per inhabitantem spiri
tum eius in uobis aeuia aeuia

261

Ꝟ Domine deus salutis …

RG Propitius esto. RG Protector nr

RG Iacta cogitatum. RG Ad dnm dum

R Laudate dnm OF Domine ds

CO Non uos relinquam orphanos ueniam
ad uos iterum aeuia et gaudebit cor
uestrum aeuia aeuia

IN S. MARCELLINI ET PETRI.

CLAUERUNT IUSTI. Ꝟ Benedicad

RG Clamauerunt iusti et dominus exau
diuit eos et ex omnibus tribu
lationibus eorum liberauit eos

Ꝟ Iuxta est do

262

minus his qui tribulato sunt
cor
de et humiles spiri tu salua bit
OF Letamini in dño. CO Iustorũ animę.

IN NAT PRIMI ET FELICI

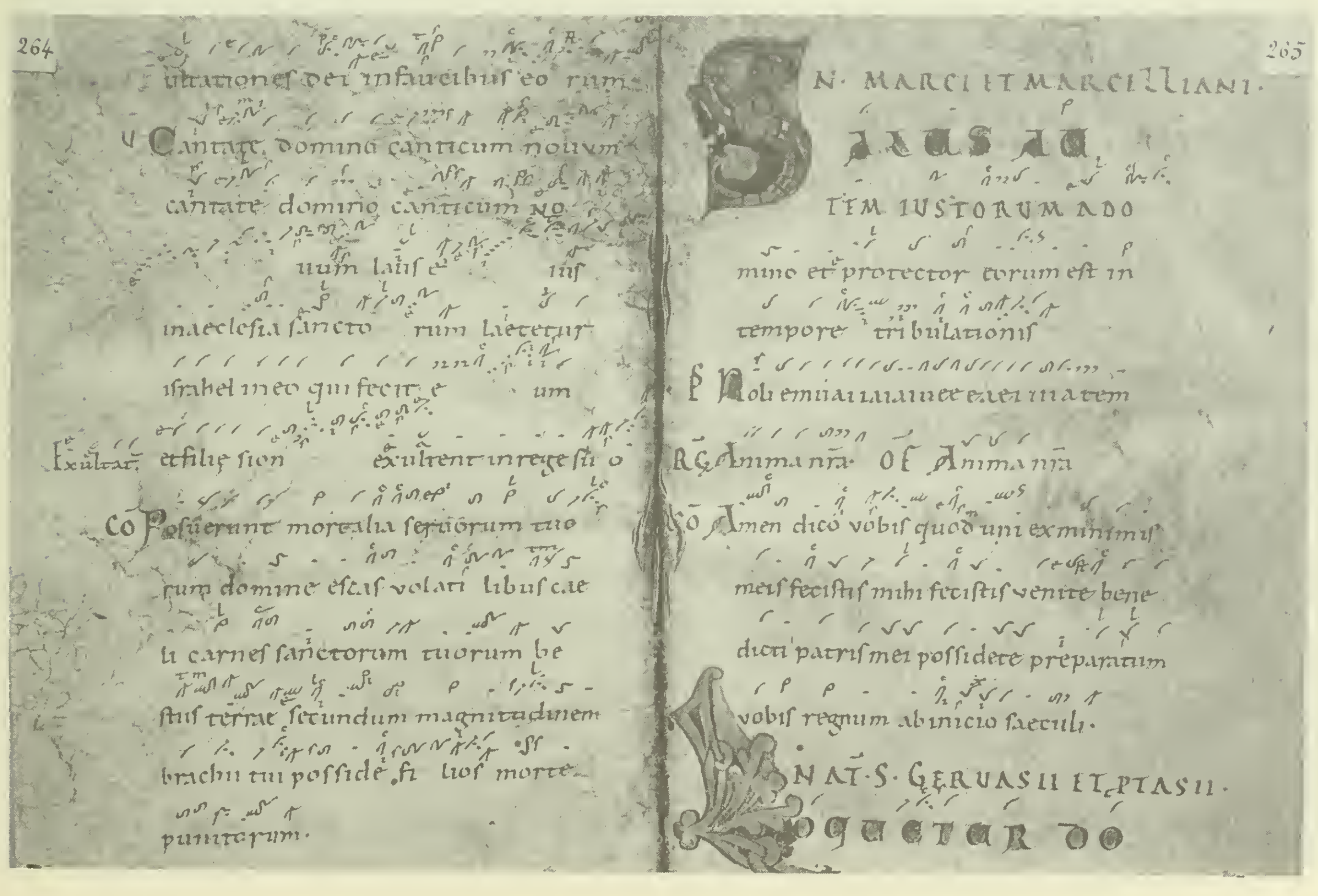
SAPIENTIAM ANI
SANCTORUM NARRANT
populi et laudem eorum nunciat eccle
sia nomina autem eorum uiuent in
saeculum saeculi.
PS Exultate iusti in dño euouae
RG Iustorũ animę. OF Mirabilis deus.
CO Ego uos elegi de mundo ut eatis et fru

263

ctum afferatis et fructus uester maneat.

IN NAT SCOR CYRINI
NABORIS ET NAZARII

INTRET IN CONSPECTU
Uindica domine sangui
nem sancto rum tuo rum
qui effusus est.
U Posuerunt mortalia seruorum tuo
rum escas uolati
libus caeli carnes sanctorum
tuorum bestiis terrae
OF Exultabunt sancti in gloria
laetabuntur in cubilibus su is ex



266

minus pacem in plebem suam et su
per sanctos suos et in eos qui con
uertuntur ad ipsum.

PS Benedixisti domine ...

RG Iustorum animae OF Laetamini in d(omino)

CO Posuerunt. IN UIG(ILIA) S(AN)C(T)I IO
HANNIS BAPT(ISTAE)
NE TIMEAS ZACHA
RIA EXAUDITA EST ORATIO
tua et elisabeth uxor tua pariet tibi
filium et uocabis nomen eius iohan
nem et erit magnus coram domino

267

et spiritu sancto replebitur adhuc ex
utero matris suae et multi in natiuitate
eius gaudebunt V ...

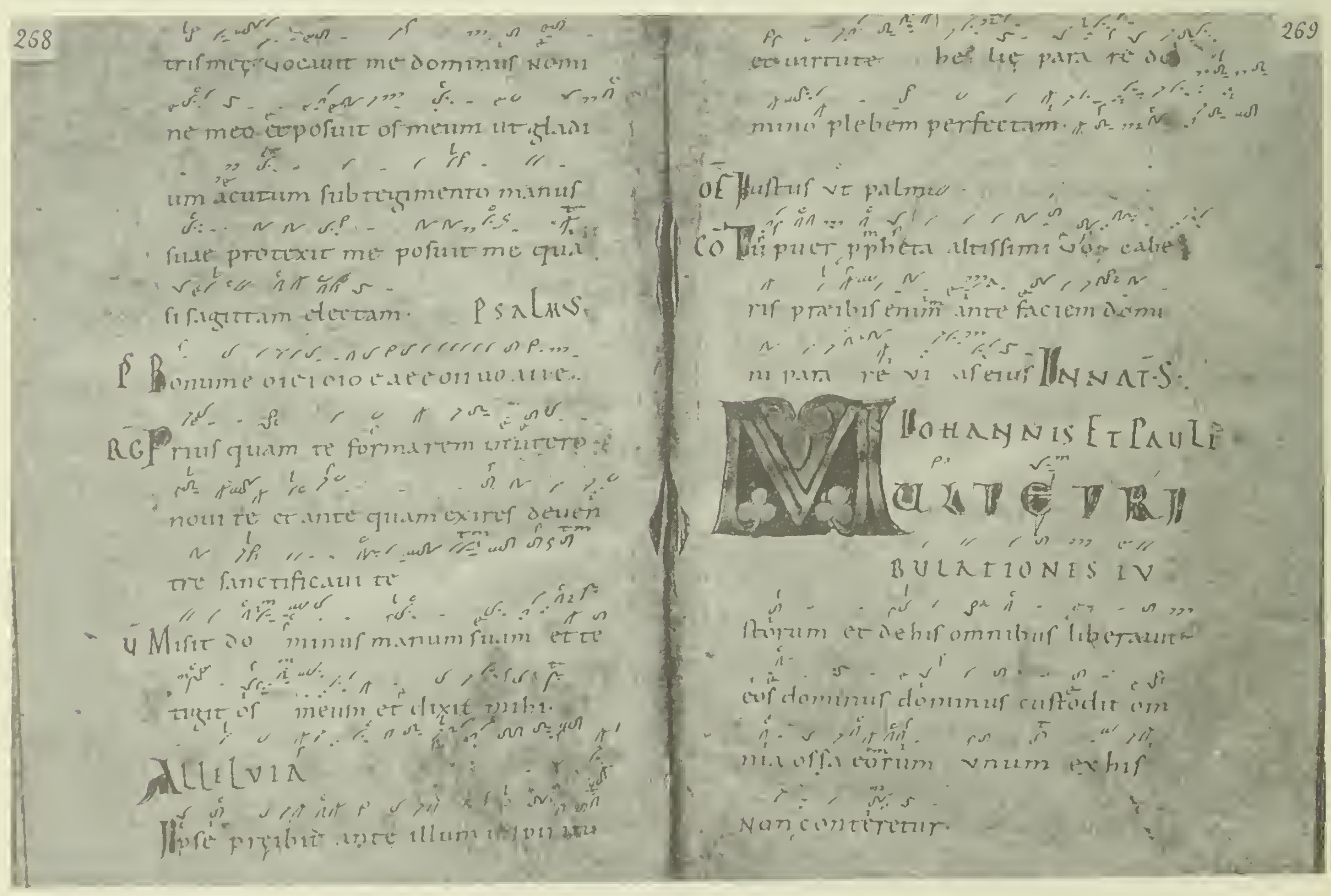
PS Domine in uirtute ...

RG Fuit homo missus a deo cui
nomen iohannes erat hic uenit

V Ut testimonium perhiberet
de lumine et pararet domino
plebem perfectam.

OF Gloria et honore. CO Magna est gl(oria)

IN NAT(IVITATE) EIUS DE
DE UEN
TRE MA(TRIS)



268

tris meae uocauit me dominus nomi
ne meo et posuit os meum ut gladi
um acutum sub tegimento manus
suae protexit me posuit me qua
si sagittam electam. PSALMUS.

PS Bonum est confiteri ...

RG Priusquam te formarem in utero
noui te et antequam exires de uen
tre sanctificaui te

V Misit dominus manum suam et te
tigit os meum et dixit mihi.

ALLELUIA

Ipse praeibit ante illum in spiritu

269

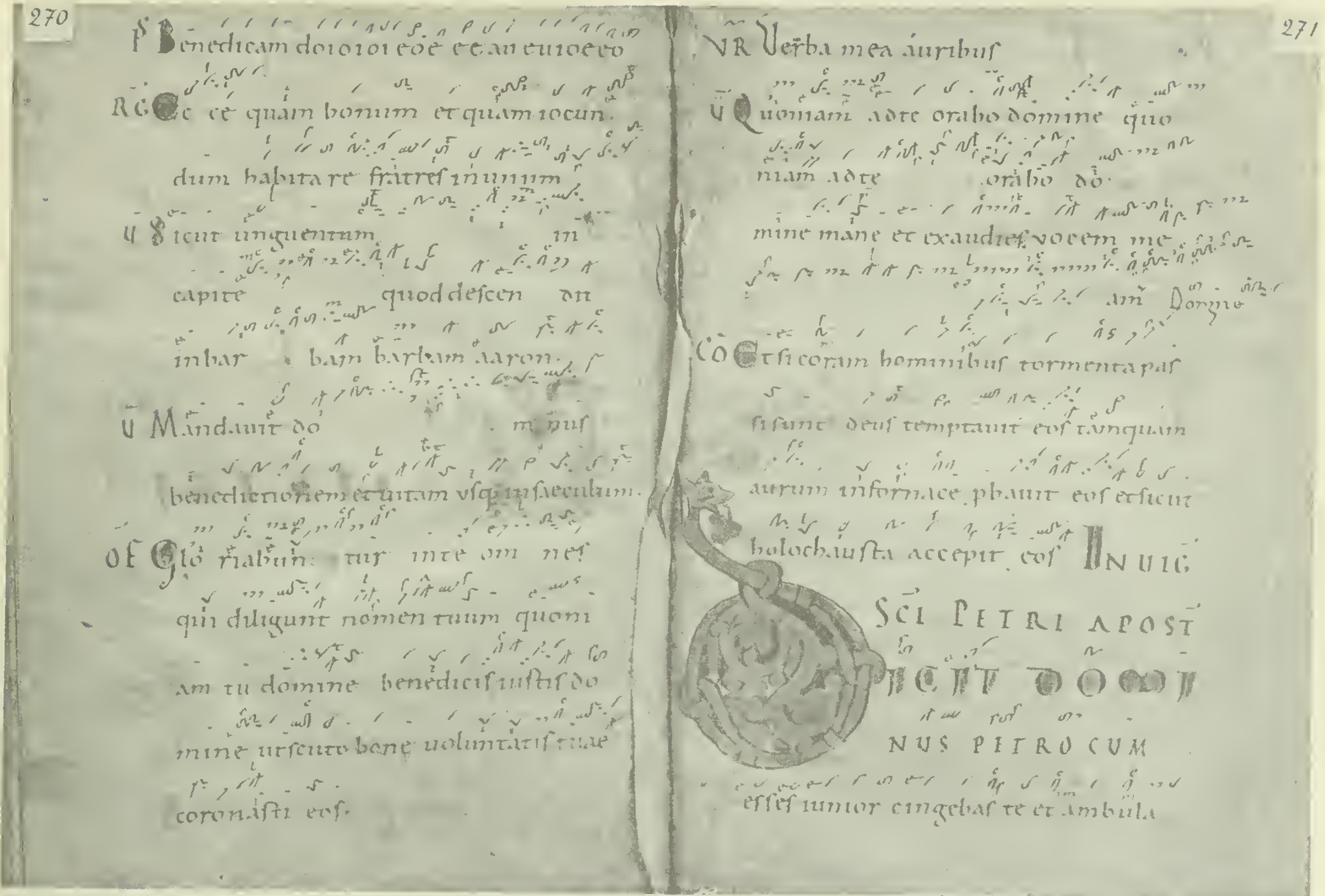
et uirtute helie parare do
mino plebem perfectam.

OF Iustus ut palma.

CO Tu puer propheta altissimi uocabe
ris praeibis enim ante faciem domi
ni parare uias eius. IN NAT(ALE) S(ANCTORUM)

IOHANNIS ET PAULI
MULTAE TRI
BULATIONES IU
storum et de his omnibus liberauit
eos dominus dominus custodit om
nia ossa eorum unum ex his
non conteretur.




270
P Benedicam doioioi eoe ee an euioeeo
RG Ecce quam bonum et quam iocun
dum habitare fratres in unum
V Sicut unguentum in
capite quod descen dit
in bar bam barbam aaron
V Mandauit do minus
benedictionem et uitam usque in saeculum
OF Glo riabun tur in te om nes
qui diligunt nomen tuum quoni
am tu domine benedicis iustis do
mine ut scuto bone uoluntatis tuae
coronasti eos

VR Verba mea auribus
V Quoniam ad te orabo domine quo
niam ad te orabo do
mine mane et exaudies uocem me
am Domine
CO Etsi coram hominibus tormenta pas
si sunt deus temptauit eos tanquam
aurum in fornace probauit eos et sicut
holochausta accepit eos IN UIG
SCI PETRI APOST
DIXIT DOMI
NUS PETRO CUM
esses iunior cingebas te et ambula
271

272
bas ubi uolebas cum autem senueris ex
tendes manus tuas et alius te cinget et
ducet quo tu non uis hoc autem dixit
significans qua morte clarificaturus
esset deum

P Caeli enaaoiaei eora anu euauaiaeu
RG In omnem ter ram ex i uit sonus
eo rum et in fines orbis terrae
uerba eorum
VR Caeli enar rant
OF Mihi autem nimis honorificati
sunt amici tu i de us nimis con
fortatus est principatus eorum

273
V Do mine probasti me
et cognouisti me
tu cognouisti sessionem me
am et resurrectio nem me am
Nimis con forta tus est Princip
V Intellexisti cogitationes meas alon
ge semitam meam et dire
ctionem me
am
inuestiga sti
V Ecce tu domine cognouisti om
nia nouissima et antiqua tu
formasti me et posuisti super me
ma num tu am

274

CO Tu es petrus et super hanc petram aedificabo aecclesiam meam

IN NAT S PETRI

NUNC SCIO UE RE QUIA MISIT DOMINUS angelum suum et eripuit me de manu herodis et de omni expectatione plebis iudeorum

Ps ...

RG Constitues eos principes super omnem terram

275

memores erunt nominis tui domine

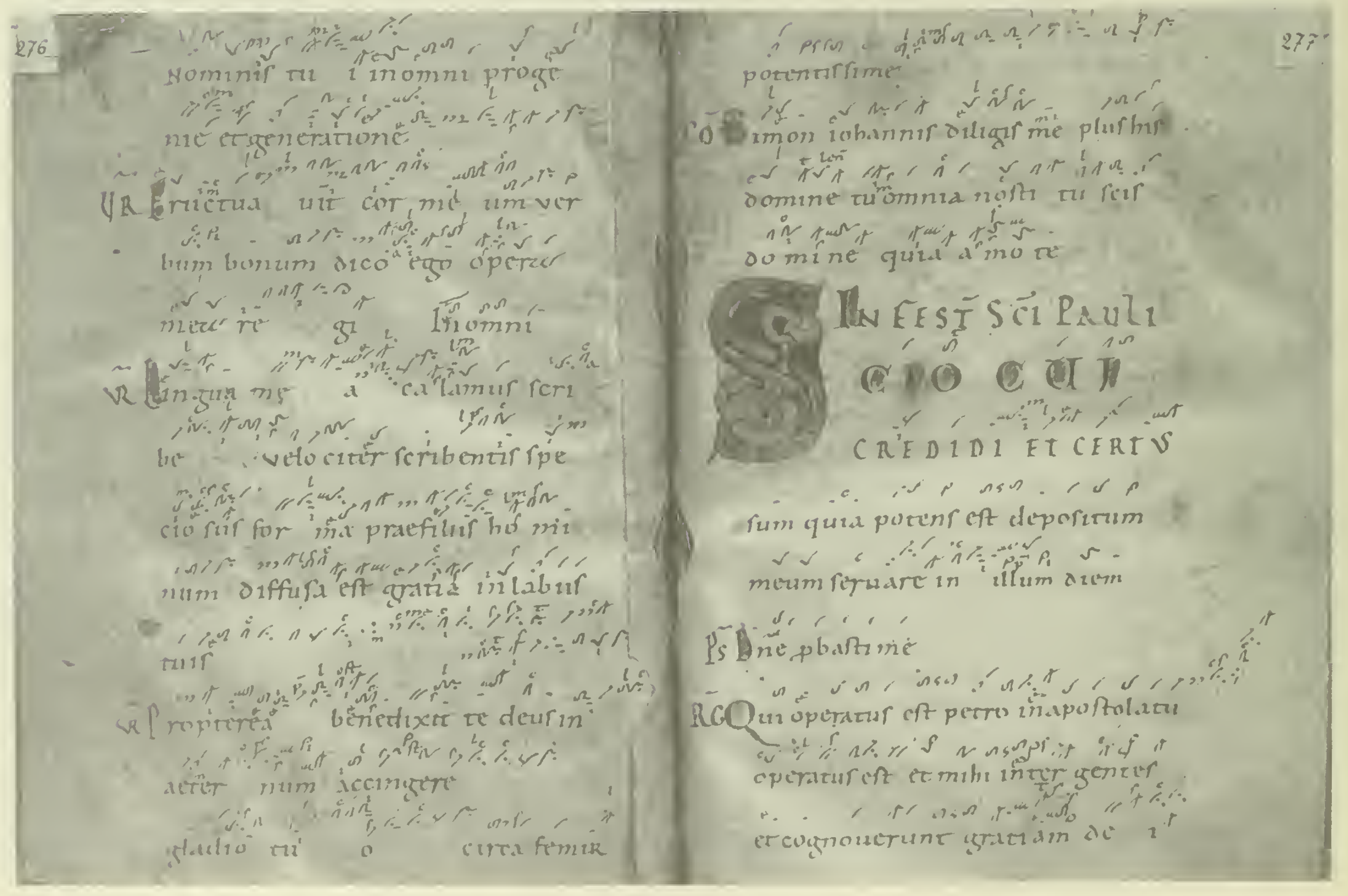
V Pro tribus tu is nati sunt tibi fi lii propterea populi confitebuntur tibi

Alleluia

Tu es petrus et super hanc pe tram edifica bo ecclesiam me am

VR Beatus es simon pe tre quia caro et san guis non reuela bit tibi sed pa ter me us qui est in caelis

OF Constitues eos principes super om nem terram me mores erun[t]



276

Nominis tui in omni proge nie et generatione

VR Eructa uit cor me um uer bum bonum dico ego opera mea re gi in omni

R Lingua me a ca lamus scri be uelo citer scribentis spe cio sus for ma prae filiis ho mi num diffusa est gratia in labiis tuis

VR Propterea benedixit te deus in aeter num accingere gladio tuo circa femur

277

potentissime

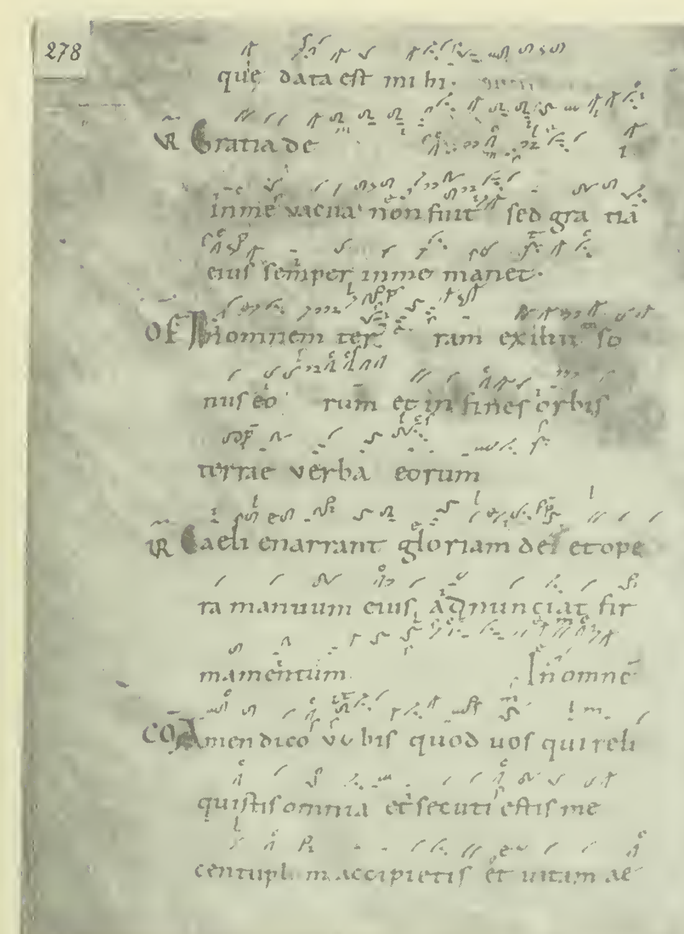
CO Simon iohannis diligis me plus his domine tu omnia nosti tu scis domine quia amo te

IN FEST SCI PAULI

SCIO CUI CREDIDI ET CERTUS sum quia potens est depositum meum seruare in illum diem

Ps Domine probasti me

RG Qui operatus est petro in apostolatu operatus est et mihi inter gentes et cognouerunt gratiam de[i]



278

que data est mihi.

VR Gratia de
in me vacua non fuit sed gratia
eius semper in me manet.

OF In omnem ter- ram exivit so-
nus eo- rum et in fines orbis
terrae verba eorum

VR Caeli enarrant gloriam dei et ope-
ra manuum eius adnuntiat fir-
mamentum. In omne-

CO Amen dico vobis quod vos qui reli-
quistis omnia et secuti estis me
centuplum accipietis et vitam ae-

279

ternam possidebitis.

IN NAT PCESSI ET MARTINIANI

IUDICANT
SANCTI GENTES ET
dominantur populis regnavit
dominus deus illorum in per-
petuum PS Exultate iusti

RG Exultabunt san- cti in glo-
ria laetabun- tur
in cubilibus suis.

V Cantate do- mino can-
ticum no- vum laus e-
ius in ecclesia sanctorum.

280

OF Gloriabuntur in te

CO Anima nostra sicut passer erepta
est de laqueo venantium.

IN NAT VII FRATRUM

LAUDATE
PUERI DOMINUM
laudate nomen domini qui habi-
tare facit sterilem in domo matrem
filiorum laetantem

PS Sit noe oneeiue oueue ieuum

RG Vindica dne. OF Anima nra

CO Quicumque fecerit voluntatem pa-
tris mei qui in caelis est ipse me-

281

us frater soror et mater est di-
cit dominus. IN NOCT APLOR

SAPIENTIAM SCORUM PS

RG Iustorum animae. V Visi sunt

OF Exultabunt. CO Iustorum animae

IN NAT S. PRAXEDIS

LOQUEBAR DE. PS

RG Dilexisti iustitiam. VR Propterea

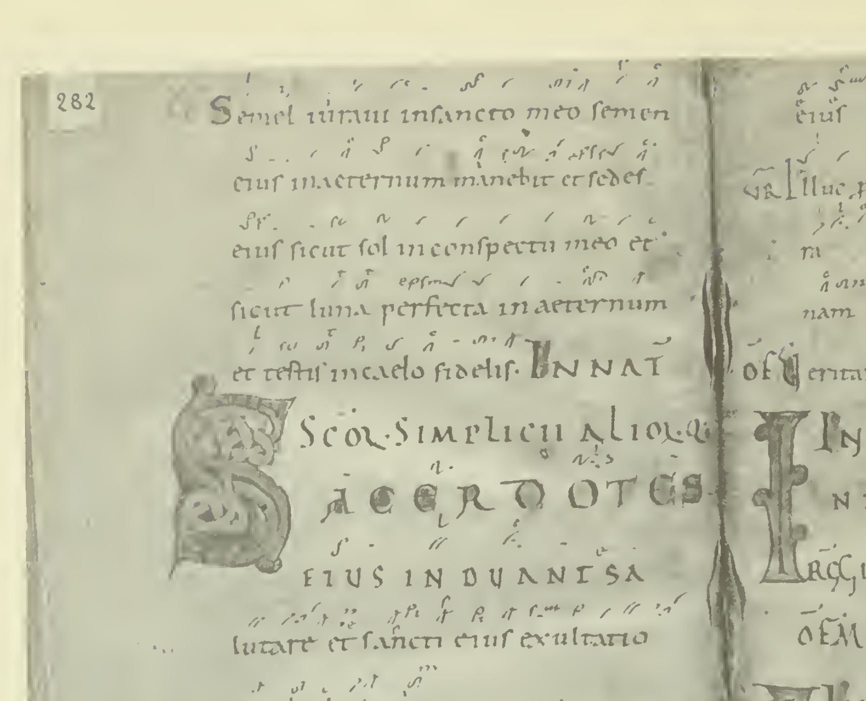
OF Diffusa est. CO Simile est reg.

IN NAT SCI APOLLINARIS

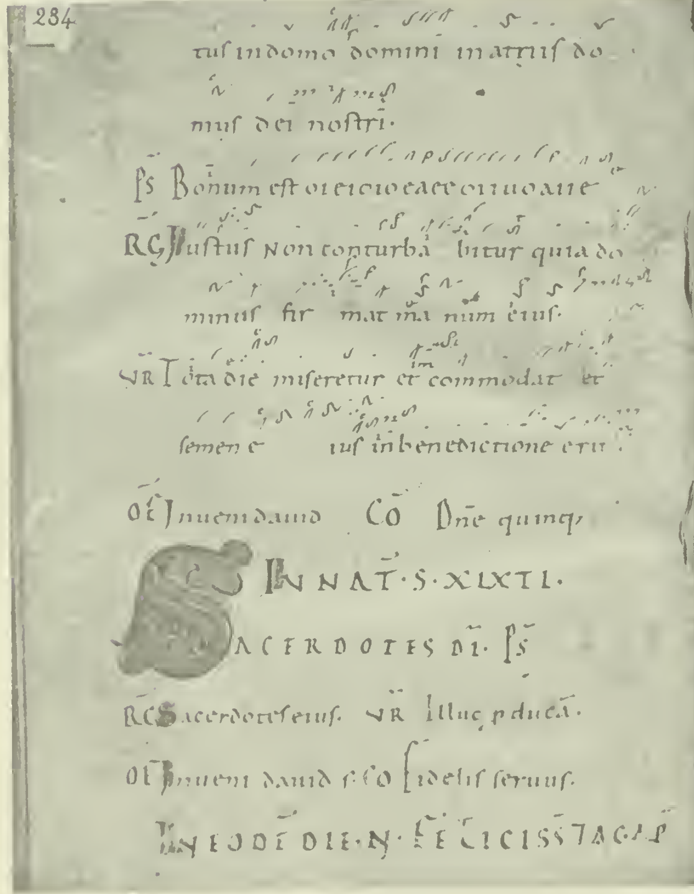
SACERDOTE DI PS

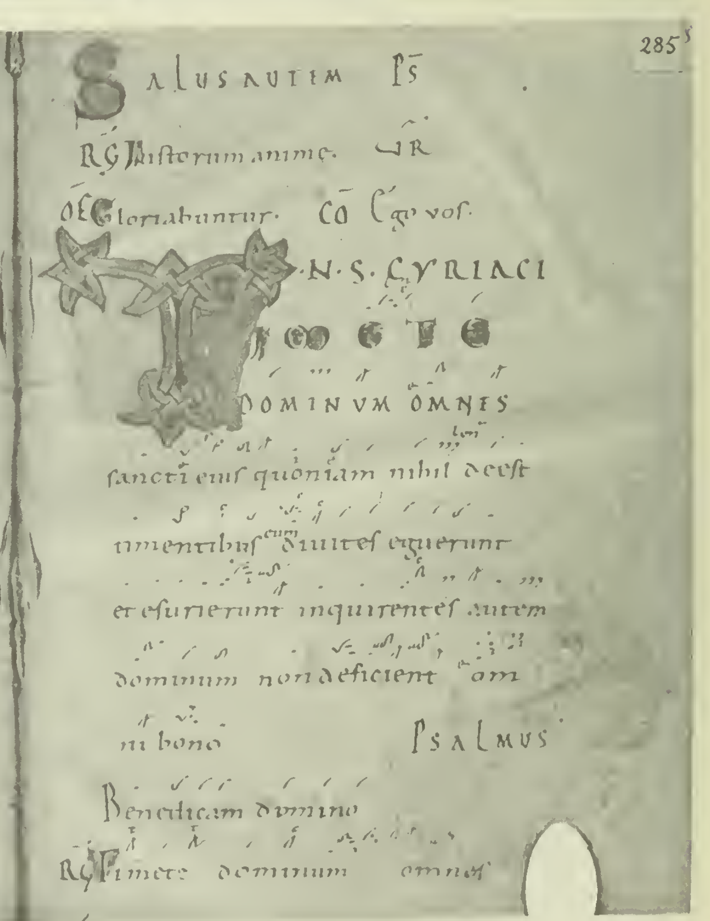
RG Inveni david. VR Nihil proficiet.

OF Veritas mea et misericordia



283
eius exultatione exultabunt.
IN NAT. S. ABDON ET SENNES
INTRET IN CONSPECTU
IN NAT SCI STEPHANI PAPAE
IUSTUS UT PALMA
FLOREBIT SICUT CEDRUS
libani multiplicabitur planta





286

sancta eius quoniam nihil
deest timentibus eum
℟ Inquirentes
au tem dominum non
deficient omni bo no
OF Laetamini in dño
CO Signa eos qui in me credent haec
sequentur demonia eicient su
per egros manus imponent et
bene habebunt IN VIGL SCI
LAURENTII
DISPERSIT
DEDIT PAUPERI

287

bus iusti tia eius manet in sae
culum saeculi cornu eius exalta
bitur in gloria
PS Beatus uir qui timet dominum
RG Dispersit dedit pauperibus iu
stitia e ius manet in sae
culum sae culi.
V Potens in ter ra erit
semen e ius generatio
recto rum benedicetur.
OF Oratio mea munda est et ideo pe
to ut detur locus voci meae in
caelo quia ibi est iudex meus

288

et conscius meus in excel so ascen
dat ad dominum depraecatio
me a
VR Probauit me dominus sicut au
rum uias eius custodiui
et a praeceptis eius non discessi
CO Qui uult uen. IN NAT EIUSDE.
CONFES
SIO ET PUL
RG Probasti domine cor me um
et visitasti no cte
VR Igne me examina sti et non est

289

inue nta in me iniquitas
OF Confessio et pulchritudo in conspe
ctu e ius sanctitas et magnificen
tia in sanctificatio ne eius
VR Cantate dño omnis ter ra
VR Cantate d salutare e ius Sctitas
CO Qui mihi ministrat me sequatur
et ubi ego sum illic et minister
meus erit IN NAT SCI TIBURTII.
IUSTUS UT PALMA PS
RG Os iusti meditabitur sapienti
am et lingua eius lo
quetur iudicium

10

290

VR Lex dei eius ... incor
de ipsius et non supplan
tabuntur gressus eius
OF In virtute tua. CO Posuisti dne
IN NAT S. YPPOLITI
IUSTI EPULEN
TUR EXULTENT IN CONSPE
ctu dei delectentur in laetitia
PS Exsurgat deus et dissipentur inimici eius
RG Iustorum animae. VR. OF Anima nra
CO Dico autem vobis amicis meis ne
terreamini ab his qui vos persecuntur.
IN NAT SCI EUSEBII

291

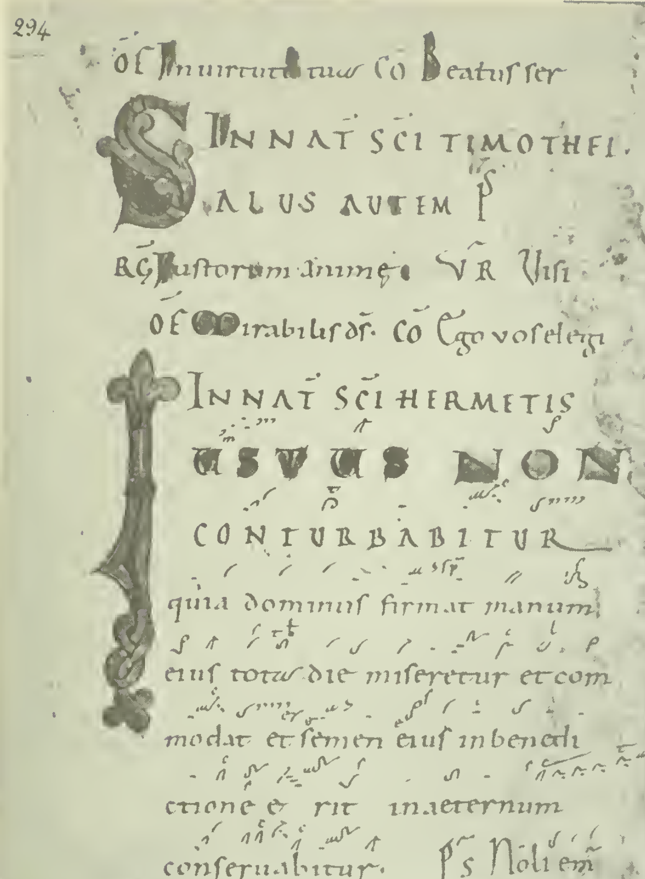
SI IUSTI REDIT. PS
RG Os iusti. VR Lex dei
OF Desiderium animae eius tribuisti
ei domine et voluntate labio
rum eius non fraudasti eum posui
sti in capite eius coronam de lapi
de pretio so
VR Vitam petiit et tribuisti ei domine et mult.
V Laetificabis eum in gaudio cum
vultu tuo Posuisti.
V Inveniatur manus tua omnibus ini
micis tuis dextera tua inveniat om
nes qui oderunt dominum.

292

Beatus servus IN ASSUMPTIO
NE SCAE MARIAE
VULTUM
RG Propter veritatem et mansue
tudinem et iustitiam ... am
et deducet te mirabiliter de
xtera tua
VR Audi fi lia et vide
et inclina aurem tuam
quia concupiuit rex speciem tuam.
OF Offerentur regi MINOR
CO Dilexisti iusti tiam et odisti
iniquita tem propterea unxit

293

te de us deus tuus IN NOCT
SCI LAURENTII
PROBASTI
DOMINE COR ME
um et visitasti nocte igne me
examinasti et non est inventa
in me iniquitas. PS
PS Exaudi domine iustitiam meam
RG Iustus non contur. VR Tota die
OF In virtute tua CO Qui vult
IN NAT S. AGAPITI
LAETABITUR IU. PS
Iustus non conturb. VR



294

OF In uirtute tua. CO Beatus ser

IN NAT SCI TIMOTHEI.

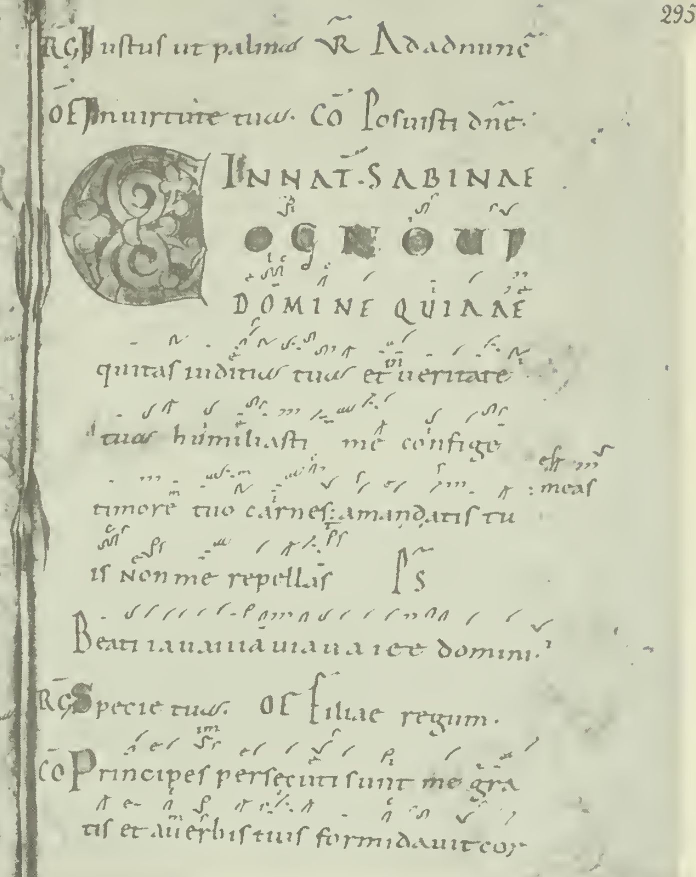
SALUS AUTEM PS

RG Iustorum animae. VR Visi

OF Mirabilis ds. CO Ego uos elegi

IN NAT SCI HERMETIS

IUSTUS NON CONTURBABITUR quia dominus firmat manum eius totu die miseretur et commodat et semen eius in benedictione erit in aeternum conseruabitur. PS Noli em



295

RG Iustus ut palma. VR Ad adnunc

OF In uirtute tua. CO Posuisti dne.

IN NAT SABINAE

COGNOUI DOMINE QUIA AEquitas iuditia tua et ueritate tua humiliasti me confige timore tuo carnes meas a mandatis tuis non me repellas PS

Beati iauaiiauiauaiee domini

RG Specie tua. OF Filiae regum.

CO Principes persecuti sunt me gratis et a uerbis tuis formidauit cor

296

meum laetabor ego super eloquia tua sicut qui inuenit spolia multa concupiuit anima mea testimonia tua domine et dilexit ea uehementer.

IN NAT FELICIS ET ADAUCT

SAPIENTIA SCORUM PS

RG Gloriosus ds. OF Laetamini in dno

CO Quod dico uobis in tenebris dicite in lumine dicit dominus et quod in aure auditis praedicate super tecta

IN N SCI ADRIANI

LETABITUR IU. PS Exaudi ds.

297

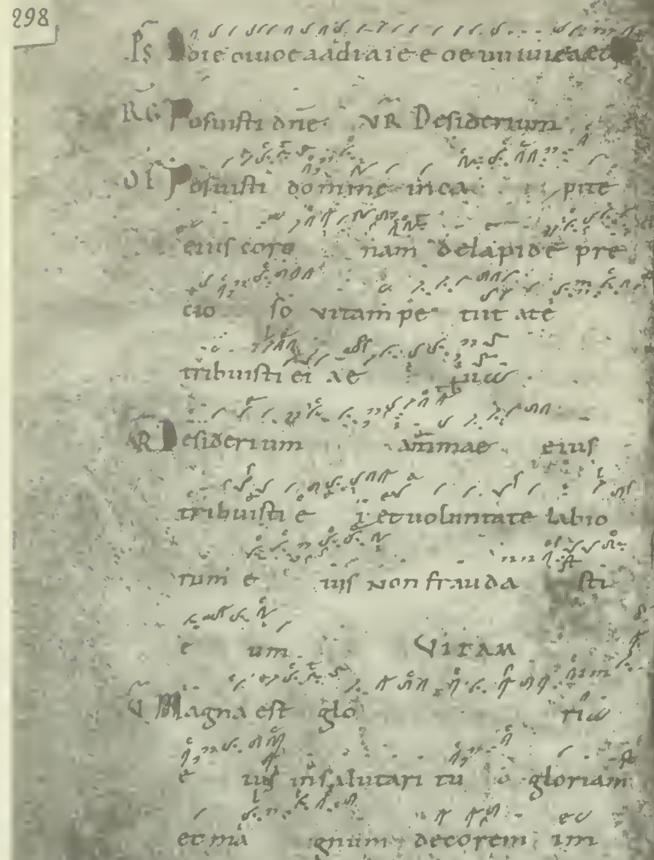
RG Domine praeuenisti eum in benedictionibus dulcedinis posuisti in capite eius coronam de lapide pretioso PS

Uitam petiit et tribuisti ei longitudinem dierum in saeculum saeculi.

OF Gloria et honore. CO Posuisti dne

IN NAT S GURGONII

GLORIA ET HONORE CORONASTI eum et constituisti eum super opera manuum tuarum


298

Ps ...

RG Posuisti dne VR Desiderium

OF Posuisti domine in ca ... pite

eius coro ... nam de lapide pre

cio ... so vitam pe ... tiit a te

tribuisti ei ae ... tuae

R Desiderium ... animae eius

tribuisti e ... et voluntate labio

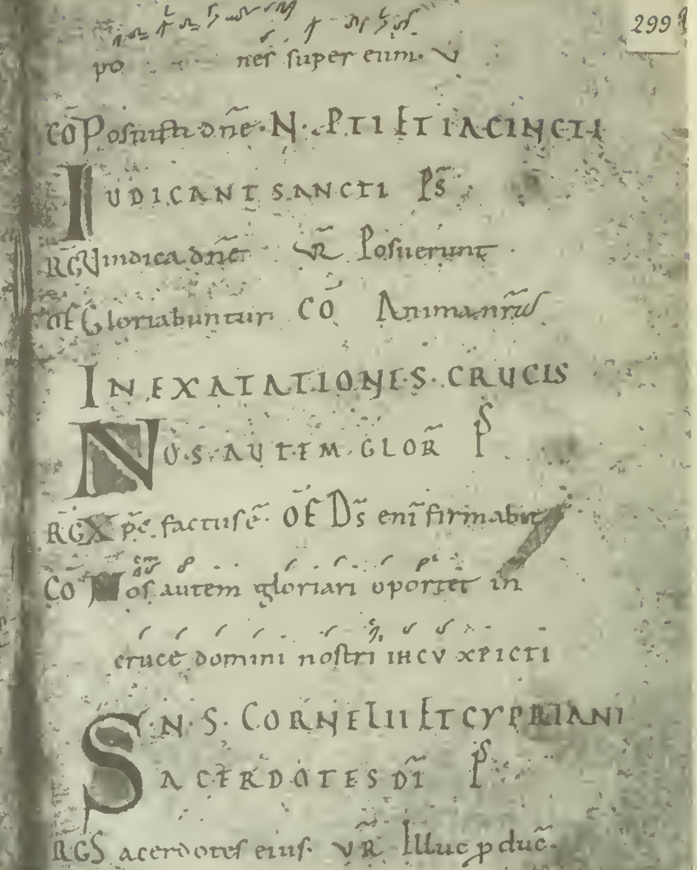
rum e ... ius non frauda ... sti

e ... um ... VITAM

C Magna est glo ... tua

e ... ius in salutari tu ... o gloriam

et ma ... gnum decorem im


299

po ... nes super eum.

CO Posuisti dne. N. PTI ET IACINCTI

IUDICANT SANCTI PS

RG Vindica dne. VR Posuerunt

OF Gloriabuntur CO Animae nrae

IN EXALTATIONE S. CRUCIS

NOS AUTEM GLOR PS

RG Xpc factus e. OF Ds eni firmabit

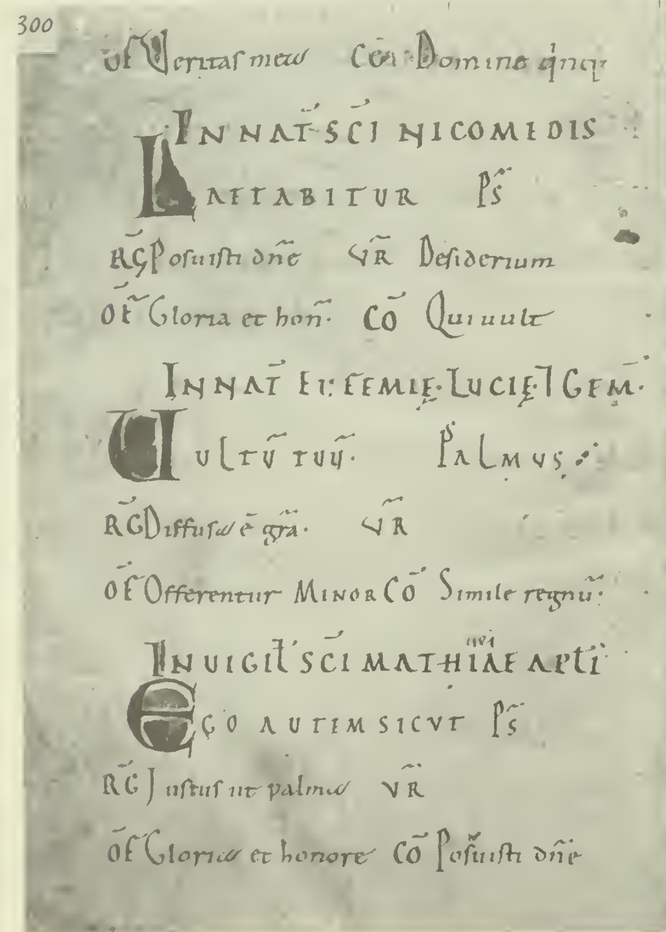
CO Nos autem gloriari oportet in

cruce domini nostri IHCU XPICTI

N. S. CORNELII ET CYPRIANI

SACERDOTES DI PS

RG Sacerdotes eius. VR Illuc p duc.


300

OF Veritas mea CO Domine quinq;

IN NAT SCI NICOMEDIS

LAETABITUR PS

RG Posuisti dne VR Desiderium

OF Gloria et hon. CO Qui vult

IN NAT EUFEMIE LUCIE ET GEM.

VULTU TUU. PSALMUS

RG Diffusa e gra. VR

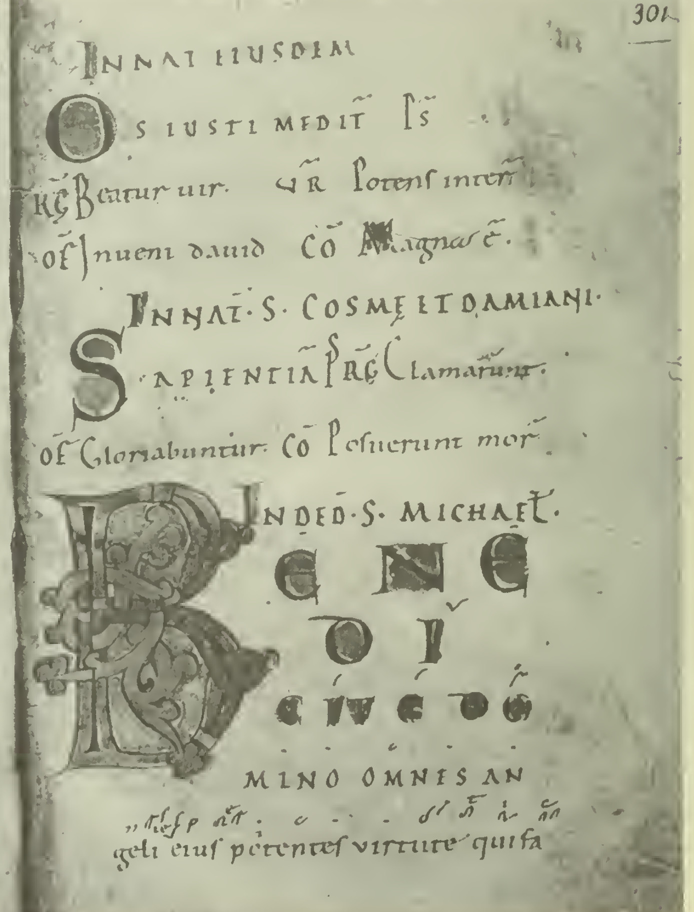
OF Offerentur MINOR CO Simile regnu.

IN VIGIL SCI MATHIAE APLI

EGO AUTEM SICUT PS

RG Iustus ut palma VR

OF Gloria et honore CO Posuisti dne


301

IN NAT EIUSDEM

OS IUSTI MEDIT PS

RG Beatus uir. VR Potens in terra

OF Inveni david CO Magna e.

IN NAT. S. COSME ET DAMIANI.

SAPIENTIA PS RG Clamaverunt.

OF Gloriabuntur. CO Posuerunt mor

IN DED. S. MICHAEL.

BENEDICITE DO

MINO OMNES AN

geli eius potentes virtute qui fa

302

citis uerbum eius ad audiendam

vocem sermonum eius | eu

PS Benedic aia ea oio e oia ge iae uonao

RG Benedicite domino omnes

angeli e ius potentes

virtute qui fa ci tis uerbum eius

VR Benedic anima mea domino

et omnia interio ra m

Nomen

sanctum eius

Alleluia

Laudate deum omnes angeli eius

laudate e um

303

omnes virtutes eius

OF Ste tit angelus iuxta a ram super

tem pli ha bens turibu lum

au reum in manu sua et datu

sunt ei incensa multa et ascen

dit fu mus aromatum in con

spectu dei

V In conspectu

angelorum psallam tibi domine

et adorabo ad templum sanctum

tuum et confitebor tibi domine Et ascendit

CO Benedicite omnes angeli domini

domino ymnum dicite et super

304

exaltate eum in saecula

IN UIG SIMONIS ET IUDAE

INTRET IN RG Vindica dom.

OF Exultabunt sci. CO Iustorum animae

IN NAT EIUS DE

MIHI AUTEM

NIMIS HONORATI SUNT

amici tui deus nimis confortatus

est principatus eorum

PS Domine pbai e eooiie uooneiooea

RG Nimis honora ti sunt amici tui

deus nimis conforta tus est

305

principatus eorum

V Dinumerabo e os et super are

nam multiplicabuntur

OF In omne terram

CO Vos qui secuti estis me sedebitis

super sedes iudicantes duodecim

tribus israhel dicit dominus

IN NAT S CESARII

CONFESSIO ET PUL S

RG Iustus non contur. VR Tota die

OF In uirtute tua CO Qui uult

IN NAT SCOR IIII CORONATOR

INTRET IN S RG Vindica dne

306

Anima nr̄a Co Posuerunt

IN NAT· SCI THEODORI·

IN UIRTUTE· PRG Dn̄e preuen.

OF Gloria et honore CO Posuisti dn̄e

IN NAT SCI MINNAE·

OS IUSTI· PRG Inueni dauid·

OF Desiderium animae CO Magna ē

IN NAT· SCI MARTINI·

SACERDOTES· PRG Ecce sacer

OF Inueni dauid CO Dn̄e quinq.

IN NAT· SCAE CECILIAE

LOQUEBAR DE TESTI· PS.

RG Audi filia et vide et

307

inclina aurem tuam

quia concupiuit rex

spe ciem tu am

V Spe cie tua et pulchritudi

ne tua intende pspere pce

de et regna

OF Offerentur regi. MINOR

CO Confundantur superbi quia iniu

ste iniquitatem fecerunt in me

ego autem in mandatis tuis exer

cebor in tuis iusti ficationibus

ut non confundar.

IN NAT SCI CLEMENTIS·



308

DICIT DO

MINUS SERMO

nes meos quos dedi in os tuum

Non deficient de ore tuo ad

est enim nomen tuum et mune

ra tua accepta erunt super al

tare meum PSALMUS

Misericordias domini i a e u a a o

RG Iurauit dn̄s V R Dixit dn̄s

OF Veritas mea CO Beatus seruus

IN NAT SCI CRISOGONI·

IUSTUS NON CONT· PS

RG Gloria et honore corona

309

sti eum et constituisti eum

super opera manuum tuarum

R Quoniam eleuata est magnifi

centia tua super caelos de us

OF Desideriu̅ CO Posuisti dn̄e

IN UIG· S· ANDREAE

DOMINUS

SECUS MARE GALI

leae vidit duos fratres petrum

et andream et uocauit eos ueni

te post me faciam uos piscato

res hominum PS Caeli

Caeli e a a o i a e i e o e a a n u e u a u a

310

RG Nimis honorati · VR Dinumerabo

OF Gloria et honore

CO Venite post me faciam vos piscato-
res hominum At illi relictis reti
bus et navi secuti sunt dominum

IN NAT EIUSDE
MIHI

RG Constitues · OF Mihi autem

CO Dicit andreas simoni fratri suo in
venimus messiam qui dicitur
xrictus et adduxit eum ad ihesum

DE SCA TRINITATE

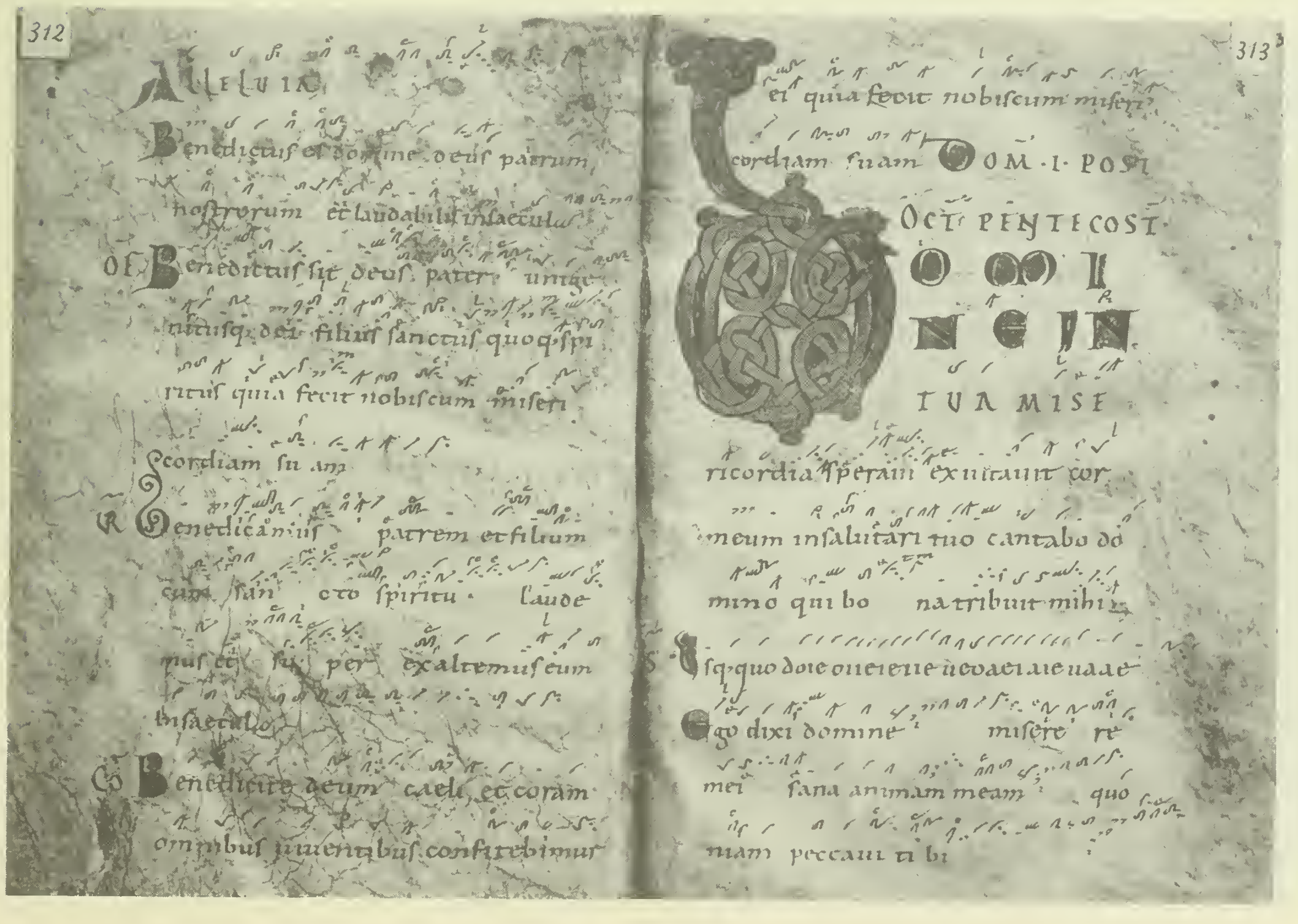
311

BENEDICTA SIT
SANCTA TRINI-
tas atque indivisa unitas
confitebimur ei quia fecit no
biscum misericordiam suam

Ps …

RG Benedictus es domine qui
intueris abyssos et sedes su
per cherubim

V Bene dictus es in thro
no regni tui et laudabilis in
saecula



312

ALLELUIA
Benedictus es domine deus patrum
nostrorum et laudabilis in saecula

OF Benedictus sit deus pater uni-
genitusque dei filius sanctus quoque spi-
ritus quia fecit nobiscum miseri-
cordiam suam

RG Benedicamus patrem et filium
cum sancto spiritu laude-
mus et super exaltemus eum
in saecula

CO Benedicite deum caeli et coram
omnibus viventibus confitebimur

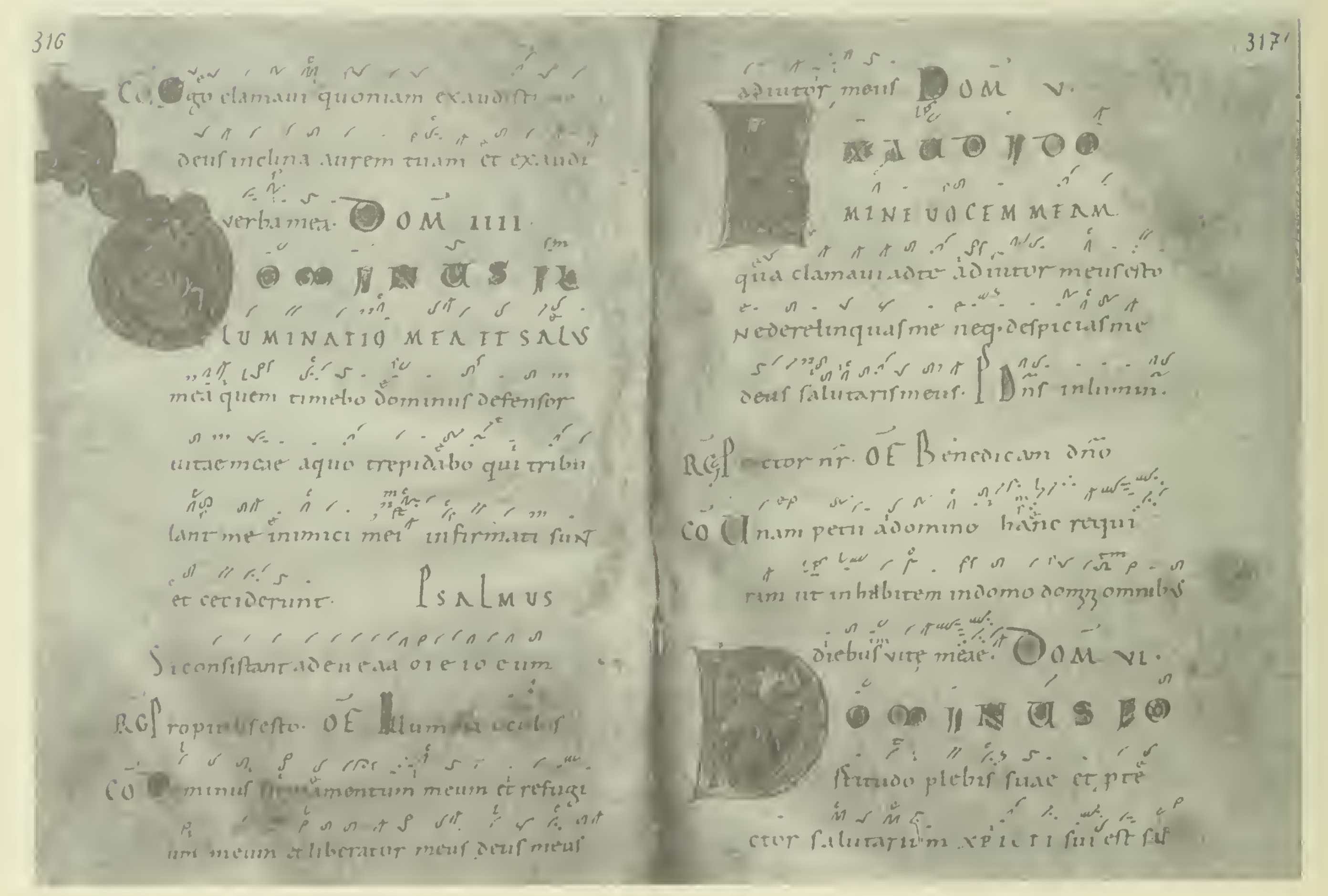
313

ei quia fecit nobiscum miseri-
cordiam suam DOM · I · POST
OCT PENTECOST

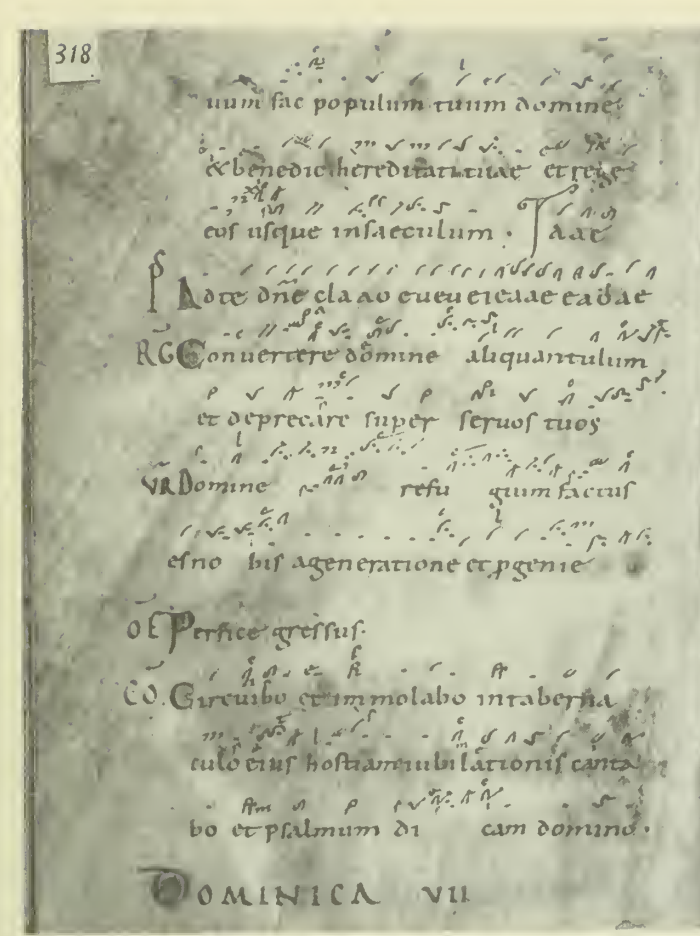
DOMINE IN
TUA MISE
ricordia speravi exultavit cor
meum in salutari tuo cantabo do
mino qui bona tribuit mihi

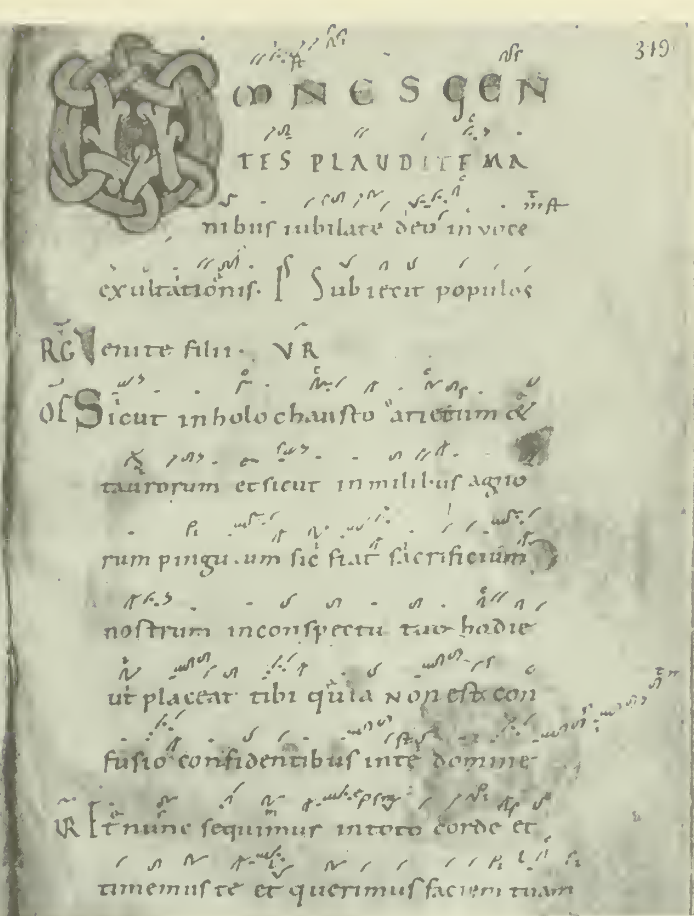
Ps Usquequo domine …

Ego dixi domine miserere
mei sana animam meam quo
niam peccavi tibi


316
317
Ego clamaui quoniam exaudisti me
deus inclina aurem tuam et exaudi
verba mea. DOM IIII
DOMINUS IL
LUMINATIO MEA ET SALUS
mea quem timebo dominus defensor
uitae meae a quo trepidabo qui tribu
lant me inimici mei infirmati sunt
et ceciderunt. PSALMUS
adiutor meus DOM V.
MINE VOCEM MEAM
qua clamaui ad te adiutor meus esto
ne derelinquas me neque despicias me
deus salutaris meus.
Unam petii a domino hanc requi
ram ut inhabitem in domo domini omnibus
diebus uite meae. DOM VI.
DOMINUS FO
rtitudo plebis suae et prote
ctor salutarium christi sui est




318
DOMINICA VII


319
OMNES GEN
TES PLAUDITE MA

322

DOM XI

DEUS IN LOCO SANCTO SUO

deus qui inhabitare facit unanimes in domo ipse dabit uirtutem et fortitudinem plebis suae

PS Exsurgat ds e u o u a e eius

RG In do speravit. OF Exaltabo te dne

CO Honora dominum de tua substantia et de primitiis frugum tuarum ut impleantur horrea tua saturitate et uino torcularia redundabunt. DOM XII.

323

DEUS IN ADIUTORIUM

RG Benedicam dominum in omni tempore semper laus eius in ore meo

V In domino laudabitur anima mea audiant mansueti et laetentur

OF Precatus est moyses

CO De fructu operum tuorum domine satiabitur terra ut educas panem de terra et uinum laetificet cor hominis ut exhilaret faciem in oleo et panis cor hominis confirmet.

324

DOM XIII

RESPICE DOMINE IN TESTAMENTUM tuum et animas pauperum tuorum ne derelinquas in finem exsurge domine et iudica causam tuam et ne obliuiscaris uoces quaerentium te Tuae

PS Ut quid ds repulisti e u o u a e

RG Respice dne OF In te speraui dne

CO Panem de caelo dedisti nobis domine habentem omne delectamentum et omnem saporem suauitatis

325

DOM XIIII

PROTECTOR NOSTER ASPICE deus et respice in faciem xpi tui quia melior est dies una in atriis tuis super milia

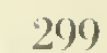
PS Quam dilecta e u o u a e

RG Bonum est confidere VR Bonum est

OF Inmittit ang. CO Panis quem ego

DOM XV

INCLINA DOMINE AUREM TUAM AD ME et exaudi me saluum fac seruum



326

tuum deus meus sperantem in te mi
serere mihi domine quoniam ad te
clamavi totu die
VR Letifica aia ei uoia a e oie aia e a eai
RG Bonu e confiteri domino VR Ad adnu
OF Expectans expectavi CO Qui manduc

DOM XVI

MISERERE

MIHI DOMINE QUO
niam ad te clamaui tota die quia
tu domine suauis ac mitis es et
copiosus in misericordia omnibus
inuocantibus te PS Inclina dne

327

RG Timebunt gentes VR Quo edificau
OF Dne in auxiliu CO Dne memor

DOM XVII

IUSTUS ES DO
MINE ET RECTUM IUDICI
um tuum fac cum seruo tuo se
cundum misericordiam tuam
PS Beati immaculati RG Beata gens
OF Ora ui deum meum ego da
nihel dicens exaudi domine preces
serui tui illumina faciem tuam su
per sanctuarium tuum et ppicius in
tende populum istum super quem

328

inuocatum est nomen tuum
de us
VR Adhuc me loquen te et
oran te et narran te pec
cata mea et delicta populi mei
israhel SUPER
V Audiui uocem dicentem mihi
danihel intellege uerba que lo
quor tibi quia ego missus sum ad
te nam et michahel uenit
in adiutorium me um
CO Uouete et reddite domino deo ue
stro omnes qui in circuitu eius af

329

fertis munera terribili et ei qui au
fert spiritum principum terribi
li apud omnes reges terrae.

FERIA IIII MENSIS VII MI

EXULTATE

DEO ADIUTORI NO
stro iubilate deo iacob sumite
psalmum iocundum cum cithara
canite initio mensis tuba quia pre
ceptum in israhel est et iudicium
deo iacob PS Testimoniu in ioseph
RG Quis sicut dominus deus noster Quo
qui in altis habitat humilia re

330

spicit in caelo et in terra
R Suscitans
a terra inopem et de stercore
erigens pauperem.
OF Meditabar in mand.
CO Comedite pinguia et bibite mul
sum et mittite partes eis qui
non preparauerunt sibi sanctus
enim dies domini est nolite contri
stari gaudium etenim domini est
fortitudo nostra FER VI.
LETETUR COR
R G Conuertere dne. OF Benedic anima

331

CO Aufer a me opprobrium et con
temptum quia mandata tua ex
quisiui domine nam et testimo
nia tua meditatio mea est.
SABB IN XII LECT
VENITE AD
OREMUS DEUM ET PRO
cidamus ante dominum ploremus
ante eum qui fecit nos quia ipse est
dominus deus noster PS Preoccupemus fac
Venite [illegible]
R G Dirigatur OF R G Rector nr
R G Ad dnm du. R G Saluum fac pop[illegible]

332

R Laudate dnm. OF Dne ds salutis
CO Mense septimo festa celebrabitis
cum in tabernaculis habitare fece
rim filios israhel cum educerem eos
de terra aegypti ego dns deus uester
DOMINICA XVIII.
DA PACEM
DOMINE SUSTINEN
tibus te ut pphete tui fideles in
ueniantur exaudi preces serui tui
et plebis tuae israhel
PS Letatus sum [illegible]
R G Letatus sum. V R Fiat pax

333

OF Sanctificauit moyses altare do
mino offerens super illud holo
chausta et immolans uictimas fe
cit sacrificium uespertinum in
odorem suauitatis domino deo
in conspectu filiorum israhel
V R Locutus est dominus ad moysen
di cens ascen de
ad me in montem sina et stabis
super cacumen eius Surgens
moyses ascen dit
in montem ubi constituit ei deus
et descen dit ad eum

334

dominus innu be et astitit ante fa
ciem eius videns moyses procidens
adorauit dicens obsecro domine
dimitte peccata populi tui et di
xit ad eum dominus faciam secun
dum uerbum tuum TUNC MOYSES FE
℟ Ora uit moy
ses dominum et dixit si inueni
gratiam in conspectu tuo ostende
mihi te ipsum manife ste ut uide
am te Et locutus est ad eum dominus
dicens non
enim uidebit me ho...

335

potest sed esto super altitudinem
lapidis et protegam te dextera mea
donec pertranseam dum pertran
siero aufe
ram manum meam et tunc ui
debis gloriam meam faci
es autem mea non uidebitur tibi
quia ego sum deus ostendens mi
rabilia inter
tu TUNC
CO Tollite hostias et introite in atria
eius adorate dominum in aula
sancta eius. DOM. XVIIII.

336

SALUS POPULI ℟G Dirigatur
OF Si ambulauero. CO Tu mandasti
DOMINICA XX.
OMNIA QUAE ℟G Oculi omnium
Super flumina CO Memento uerbi
DOMINICA XXI.
IN UOLUNTA
TE TUA DOMINE UNIVER
sa sunt posita et non est qui pos
sit resistere uoluntati tuae tu
enim fecisti omnia caelum et
terram et uniuersa quae caeli
ambitu continentur dominus

337

uniuersorum tu es. PS Beati immac
℟G Domine refu gium factus es nobis
a generatio ne et progenie
℟ Priusquam mon tes fierent
aut formaretur ter ra et or
bis a saeculo et in saeculum tu es ds
OF Uir erat in terra nomine iob sim
plex et rectus ac timens deum
quem satan petiit ut temptaret
et data est ei potestas a domino in
facultate et in carne eius perdidit
omnem substantiam ipsius et filios car
nem quoque eius graui ulcere uulnerauit

338

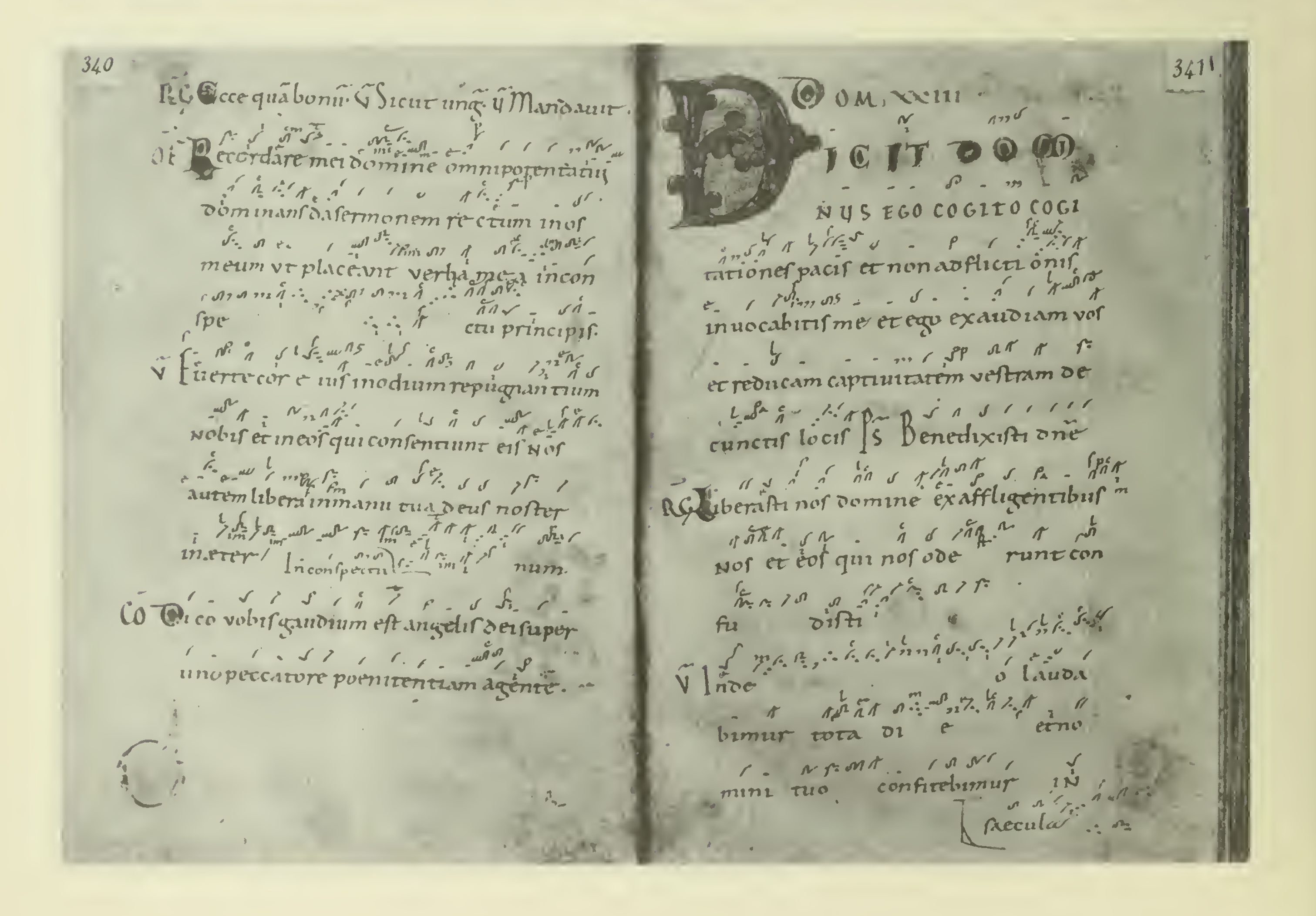
Utinam appenderentur peccata mea
utinam appenderentur peccata
mea quibus iram merui quibus iram
merui et calamitas et cala mitas et cala
mitas quam patior hec gravior appareret.
V Que est enim que est enim que est enim
fortitudo mea ut sustineam aut quis
finis meus ut patienter agam
V Numquid fortitudo lapidum fortitudo
mea aut caro mea aenea est aut
caro mea aenea est
V Quoniam quoniam quoniam non re
vertetur oculus meus ut videam

339

bona ut videam bona ut videam
bona ut videam bona ut videam bona.
ut videam bona ut videam bona ut
videam bona ut videam bona. VIII ER.
CO In salutari tuo anima mea et in verbum
tuum speravi quando facies de persequen
tibus me iudicium iniqui persecuti sunt me
adiuva me domine deus meus

DOM. XXII

SI INIQUITATES
observaveris domine domine quis
sustinebit quia apud te propitiatio est
deus israhel PS De profundis clamavi



340

R. G. Ecce quam bonum. V Sicut ung. V Mandavit.
OF Recordare mei domine omni potentatui
dominans da sermonem rectum in os
meum ut placeant verba mea in con
spe ctu principis.
V Everte cor eius in odium repugnantium
nobis et in eos qui consentiunt eis Nos
autem libera in manu tua deus noster
in eter / In conspectu num.
CO Dico vobis gaudium est angelis dei super
uno peccatore poenitentiam agente.

341

DOM. XXIII

DICIT DOMINUS EGO COGITO COGI
tationes pacis et non adflictionis
invocabitis me et ego exaudiam vos
et reducam captivitatem vestram de
cunctis locis PS Benedixisti dne
R.G. Liberasti nos domine ex affligentibus
nos et eos qui nos ode runt con
fu disti
V In deo lauda
bimur tota di e et no
mini tuo confitebimur in
saecula

342

Deprofundis clamaui adte do
mine domine exaudi oratio
nem meam

VR Fiant aures tue intenden tes
inoratio nem serui
tui

VS Si iniquitates obseruaue
ris domine domine
quis sustinebit Deprofundis

CO Amen dico vobis quic quid oran
tes petitis credite quia accipie
tis et fiet vobis

lacuna

343

ALLELUIA
VERBA MEA
AURIBUS PERCIPE DOMI
ne intelli ge clamorem meum

Alleluia
Domine de us meus inte speraui
saluum me fac ex omni bus per
sequentibus me et libera me

Alleluia
Deus iudex iu stus fortis et pa tiens
numquid ira scetur per singulos dies

Alleluia

344

Diligam te domi ne virtus me a
domi nus firmamentum me um
et refugium meum.

Alleluia
Domi ne in uirtute tu a lae
ta bitur rex et
super salutare tuum exulta
bit vehe men ter

Alleluia
In te domine speraui non confun
dar inaeter num intua iusti
tia libera me et eripe me inclina
ad me aurem tu am accelera

345

ut eripias me

Alleluia
Omnes gen tes plaudi
te ma ni bus iubila
te deo in uoce exultationis

Alleluia
Eripe me de inimicis meis de us
me us et ab insurgen
tibus in me libe ra me

Alleluia
Te decet hymnus deus in syon
et tibi reddetur vo tum in
hierusalem

346

V. Replebimur inbonis domus tu
ae sanctum est templum tuum
mira bi le inaequitate

Alleluia

Adtendite po pule me
us inlegem meam

Alleluia

Exultate deo adiutori nostro
iubilate deo iacob sumite psal
mum iocundum cum cithara

Alleluia

347

clama vi et nocte coram te

Alleluia

Do mine refu gium factus
es no bis agenerationis
ne et progenie

Alleluia

Dominus regna vit decorem
in duit induit dominus forti
tu dinem et precinxit se virtute

Alleluia

Venite exultemus domino iubile
mus de o salutari nostro
V. Preoccupemus faciem eius in confess

348

one et inpsalmis iubilemus
ei

Alleluia

Quoniam deus ma gnus do
minus et rex ma gnus super
om nem terram

Alleluia

Dominus regnavit exultet ter
ra laeten tur insulae multae

Alleluia

Jubilate deo omnis terra servite
do mino inlaetitia

Alleluia

349

Domine exaudi orationem meam
et clamor me us adte veniat

Alleluia

Confitemini domino et invocate
nomen eius adnuncia te inter
gen tes opera eius

Alleluia

Paratum cor meum deus paratum cor
meum canta bo et psallam inglo
ria mea

Alleluia

Redemptio nem misit dominus
inpopulo suo

350

All et Laudate pueri. V Sit nomi

Alleluia

In exitu istrahel ex aegypto domus

iacob de po pulo barbaro

iudea V Facta est sanctificatio eius istrahel po

te stas eius

Alleluia

Qui ti ment do minum

sperent in eum adi tor et p

te ctor eo rum est

Al luia

D[illegible] xi quo niam exaudi

uit do minus vocem meam

351

Alleluia

Laudate dominum om nes gen

tes et conlaudate eum omnes po puli.

Alleluia

Laudate dominum omnes gentes et

conlauda te eum omnes populi

Alleluia

Dextera dei fecit virtutem dextera

domini exaltavit me

All Laetatus sum. V Stantes erant

Alleluia

Qui confidunt in dom o sicut

mons sion non commovebitur in ae-

352

ternum qui habitat in ierusalem

Alleluia

De profundis clama vi ad te domine

domine exaudi vocem meam.

Alleluia

Memento do mine david et omnis

mansuetudinis ei us.

Alleluia

Confitebor tibi domine in toto corde

meo et in conspectu angelo rum

psallam contra te

Alleluia

Adora bo ad templum sanctum

353

tuum et confite bor

nomini tuo

Alleluia

Lauda anima mea dominum lauda

bo dominum in vita mea psallam

deo meo quamdiu ero

Alleluia

Qui sanat contritos corde et al

ligat contritiones eorum.

Alleluia

Lauda hierusalem dominum lau

da deum tuum sion

V Qui posuit fi nes tuos pacem et adi

12

354

pe frumen ti faciat te

Alleluia

Cantate domino canticum nouum

quia mirabilia

fecit dominus.

355

Alleluia

Cantate domi no canticum no

uum cantate domi no omnis terra

Alleluia

Eduxit domi nus populum suum in

exultatio ne et electos suos in laetitia

Alleluia

Surrexit dominus et aparuit petro

Alleluia

Resurrexit xpc ex mortuis sicut

ipse uoluit liberator meus dominus.

Alleluia

Eduxit dominus populum suum in

356

in exultatione et electos suos in letitia

DE ASCENSIONE DNI

Alleluia

in sancto Dominus in sina ascendens in al

tum captiuam du xit

captiuitatem.

Alleluia

Ponis nubem ascensum

tuum do mine qui ambu las su

per pen nas uentorum

DE SCO PENTECOSTEN

Alleluia

Non uos relinquam orphanos ua

357

do et uenia ad uos et gaude

bit cor ue strum

DE SCA MARIA

Alle luia

Aue maria gratia plena dominus

te cum bene dicta

tu in mulie ribus

Alleluia

Post partum virgo inuiola ta per

mansisti dei genitrix in

tercede pro no bis

Alleluia

Respexit do minus humilitatem me

358

am bea tam me dicent om nes
generationes
Alleluia
San cta dei genitrix virgo sem
per maria inter
cede p nobis ad dominum

De natiu dni

Alleluia
Multi farie olim deus loquens in pphe
tis novissime diebus istis locutus
est no bis in fi lio suo

Alleluia
Dicite in gentibus quia do mi

359

nus regna bit a ligno
Alleluia
Cruci fixus surrexit a mortuis
Alleluia
Salva nos xpe salvator per
virtutem sanc ctae crucis qui
sal va sti petrum in mari mise
rere nobis
Alleluia
In conspectu angelorum psal lam
ti bi domine
Alleluia
Dilexit andream dominus in o

360

odo rem
suavitatis

In nat apostolorum

Alleluia
Nimis honora ti sunt amici tui de
us nimis conforta tus
est principatus eo rum
V. Dinumera bo e os et su
per are nam
multiplicabuntur.
Alleluia
Caeli enarrant gloriam dei et opera
manuum eius adnunciat firmamentum

361

Alleluia
In omnem terram ex
ivit sonus eorum et in fi nes
orbis ter rae verba eorum
Alleluia
Vos estis lux huius mundi qui in pro
cientia possi de bitis [illegible]
Alleluia
Mihi autem nimis honorati sunt ami
ci tui deus nimis confortatus est
principatus eo rum
Alleluia
Caeli ea [illegible]

362

[.]ENAT PLURIMOR MAR

ALLELUIA

Gaudete iusti indomino re ctos

de cet conlaudatio.

ALLELUIA

Exultabunt sancti ingloria

Laetabuntur in cubilibus suis

ALLELUIA

Vox exultationis et salu tis in

taberna culis

iusto rum

ALLELUIA

[.]abit do minus noster in

363

san ctis su is

ALLELUIA

Te martyrum candidatus lau

dat exercitus do mine

ALLELUIA

Iu sti epulen tur exultent

inconspectu dei delecten

tur in lae ti tia

ALLELUIA

Iustorum animae in manu dei sunt

et non tanget illos tormen

tum malitiae

ALLELUIA

364

Fulge bunt iusti et tam

quam scin tillae inarundine

to dis current inaeternum

ALLELUIA

Laeta mini indo mino et exul

tate iusti et gloria mini

omnes recti corde

ALLELUIA

Exul tent iusti dei inconspe

ctu eius et de

lectentur in laetitia

ALLELUIA

Exulten ius ti inconspe ctu

365

dei delectentur in laetitia

ALLELUIA

Confitebuntur caeli mirabilia tua

domine et ueritatem tuam in aecle

sia sanctorum

ALLELUIA

Preciosa est inconspectu do mini

mors sanctorum eius

ALLELUIA

Sancti tu i do mine benedicent te

gloriam regni tui dicent

ALLELUIA

Iustus ut palma florebit et sicut

366

ce ... drus multiplicabitur

Alleluia

Bea tus vir qui timet domi num in manda tis cupit nimis eius

Alleluia

Iustus germina bit sicut lilium et flore bit in ae ternum ante dominum

Alleluia

Posuisti domine super ca put eius coro nam de la pide precioso

Alleluia

367

Bea tus uir qui suffert temptationem quoniam cum probatus fuerit ac cipiet coronam vitae

Alleluia

Laetabitur iustus in do mino et spe ra bit in eo et lau da buntur om nes recti corde

Alleluia

Gloria et honore coronasti eum domine

Alleluia

Iustus non turbabitur quia do mi nus firmat manum eius

Alleluia

368

Iustum deduxi[t] do ... tu e ... ia ... ia ... e e e tu

Alleluia

Leuei

Disposui testamen tum electis me is iuraui d[aui]d ... uid seruo meo

Alleluia

Inueni d[aui]d ... uid e ... ...

Alleluia

Elegit te do minus sibi in sacer do tem magnum in populo suo

Alleluia

Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem melchisedech

Alleluia

369

Adducen tur regi virgines postea p[ro]ximae eius offeren tur tibi in laetitia

Alleluia

Loquebar de testimoniis tuis in con spectu regum et non confundebar

Alleluia

Domine

Specie tu a et pulchritudine tu a intende p spere procede et regna

Alleluia

Diffusa est gratia in labiis tuis p[ro]pte rea benedixit te de[us] in aeternum

370

Alleluia

Audi filia et vi[de] et inclina

au[rem] tuam quia

concupiuit rex speciem tuam.

[Al]leluia

Post partum uirgo inuiolata

p̄mansisti dei genitrix

intercede p̄ nobis

Alleluia

Aue maria gratia plena

[dominus te]cum

371

372

Omnipotentem semper adorant

Et benedicunt omne per aeuum

Astra polorum cuncta chorique

Solque sororque lumina caeli OMNIPO

Hinc quoque limphae queque supernae

Ros pluuiaeque spiritus omnis ET BEN

Ignis et aestas cauma geluque

Frigus et ardor atque pruina OMNIP

Nix glaciesque noxque diesque

Lux tenebraeque fulgura nubes ET BEN

Arida montes germina colles

Flumina fontes pontus et undae OMN

Omnia uiua quae uehit aequor

373

Quae uehit aer terraque nutrit ET BEN

Cunctus hominum gens israhel ipse

Xpicticolaeque seruuli quique OMN

Sancti humilesque corde benigno

Tresque pusilli exsuperantes ET BEN

Rite camini ignei flammas

Iussa tyranni temnere p̄mpti OMN

YMNUS TRIUM PUERORUM

BENEDICTUS ES DOMINE DEUS

patrum nostrorum Et laudabilis et

gloriosus in saecula

Et benedictum nomen gloriae tuae

quod est sanctum. Et laudabile et gl[oriosum]

374

Benedictus es in templo sancto glo
riae tuae. Et laud.
Benedictus es super thronum san
ctum regni tui. Et laud.
Benedictus es super sceptrum divi
nitatis tuae. Et laud.
Benedictus es qui sedes super cheru
bim intuens abyssos. Et laud.
Benedictus es qui ambulas super pen
nas ventorum. Et laud.
Benedicant te omnes angeli et san
cti tui. Laudabilem
Benedicite caeli terra mare

375

et omnia quae in eis sunt. Laud. le
Gloria patri et filio et spiritui
sancto. Laudabili et gl.
Sicut erat in principio et nunc et
semper et in secula seculorum amen. Laudab.
Of. Pro- tege domine plebem tu
am per sig- num san- ctae cru
cis ab om- nibus insidiis inimi
corum omnium ut ti- bi gra
tam exhibea- mus ser- vi
tutem et accepta- bile tibi fi
at sa- crificium nostrum. ae uie
V Qui pro mundi sa- lute in ligno

376

crucis innocens pependisti misere
re populo quem redemisti ut sa
cro signaculo insignitus ape ri
culis om
nibus sit securus
V Sal vator mundi
sal va nos omnes
et omnia quae adiuvant
benignus nobis impende et cunctam
nocentia a nobis procul repelle
... que ad pregen dum nos dexte
ram tuae maiestatis exten
-en ... et accepta bi.

377

ANT ...
Cum appro
pinquaret dominus
hierosolimam misit duos ex discipu
lis suis dicens Ite in castellum quod
econtra vos est et invenietis pullum
asinae alligatum super quem nullus
hominum sedit. Solvite et adducite
mihi. Si quis vos interrogaverit dici
te opus domini est. Solventes addu
xerunt ad ihesum et imposuerunt sibi
vestimenta et sedit super eum. Alii
expandebant vestimenta sua in via

378

Alii ramos de arboribus externebant
et qui sequebantur clamabant osan
na benedictus qui uenit in nomine do
mini benedictum regnum patris nostri
dauid Osanna in excelsis miserere
Nobis fili dauid

Col le ge runt pontifices
et pharisei con cili um. et dice
bant Quid facimus quia hic homo mul
ta signa fa cit Si dimittimus eum
sic om nes credent in eum Ne forte
ue niant romani et tol
lant nostrum locum et gen tem

379

Unus au tem ex ipsis caiphas nomine
dum esset pontifex anni illius pro
phetauit dicens expedit uobis ut
unus moriatur homo pro populo
et non tota gens pereat ab
illo ergo die cogitaue
runt interficere eum dicentes Ne forte

Cum audis set populus quia ihesus
uenit hieroso limam acceperunt
ramos palmarum et exierunt ei
ob uiam et clamabant pueri dicentes
Hic est qui uenturus est in salu
tem populi Hic est salus nostra

380

et redemptio israhel quantus est
iste cui throni et dominatio
nes occurrunt. Noli timere filia
sion ecce rex tuus uenit tibi se
dens super pullum asinae Sicut
scriptum est Sal ue rex fabri
cator mundi qui uenisti
redimere nos

Ante sex dies solemnis pasche
quia ue nit dominus inclita
tem hierusalem occurrerunt ei
pueri et in manibus portabant
ramos palmarum et clamabant

381

uoce magna dicentes osanna
in excelsis Benedictus qui ueni
sti in multitudine misericordiae
Osanna in excelsis

VERSUS THIODOLFI

GLORIA LAUS ET HONOR
tibi sit rex xpicte redemptor
Cui puerile decus promsit osan
na pium
Israhel es tu rex dauidis et inclita
proles Nomine qui in domini
rex benedicte uenis
Coetus in excelsis te laudat caeli

382

tus omnis et mortalis homo & cun
cta creata simul

Plebs hebrea tibi cum palmis obuia
uenit Cum prece uoto ymnis ad
sumus ecce tibi

Hi tibi passuro soluebant munia
laudis Nos tibi regnanti pangimus
ecce melos

Hi placuere tibi placeat deuotio
nostra Rex pie rex clemens cui bo
na cuncta placent.

ANT IN CENA DNI

383

ANTE DIEM FESTUM PAS
che sciens IHCUS quia e uis hora
venit ut transeat ex hoc mundo
ad patrem et cena facta surre
xit linteo precinxit se misit
aquam in peluim cepit lauare
pedes discipulo
rum venit ad petrum dicit ei simon
Non lauabis mihi pedes in aeter
num Respondit IHCUC si non laue
ro tibi non habebis partem mecum
Domine non solam pedes tantum sed
manus et caput

384

Caena facta dixit IHCUC discipulis
suis Amen amen dico uobis unus
uestrum est hic qui me traditu
rus est in hac nocte IN PARAS
CEUEN AD SALUTANDA CRUCE

POPULE MEUS QUID FECI
tibi aut in quo contristaui te re
sponde mihi Quia eduxi te de ter
ra aegypti Parasti crucem saluato
ri tuo AΓIωC
AΓIωC AΓIωC
IAEICON
MAC

385

S DEUS
FORTIS S IMMOR
TALIS M

Quia eduxi te per desertum quadra
ginta annis et manna cibaui te et
introduxi in terram satis optimam
Parasti crucem saluatori tuo

A O·A·BA·A·C·I

SANCTUS·D·S·F·S·I·M

Quid ultra debui facere tibi et non
feci Ego quidem plantaui te vine
am meam fructu decoram et tu fa

13

cta es mihi satis amara. Aceto
namque siti meã potasti. Et lan
cea pforasti latus salvatoris tui

A. SANCTUS

Ecce lignum crucis in quo salus mun
di pependit venite adoremus
Crucem tuam adoramus domine et
sanctam resurrectionem tuam lau
damus et glorificamus ecce enim
ppter crucem venit gaudium in
universo mundo
Crucem tuam adoramus domine et
sanctam resurrectionem tuam glo

rificamus quia venit salus in uni
verso mundo
Cum fabricator mundi mortis sup
plicium pateretur in cruce clamans
uo ce magna tradidit spiritum
et ecce velum templi divisum est mo
numenta aperta sunt terraemotus
e nim factus est magnus quia
mortem filii dei clamabat mun
dus se sustinere non posse Aperto
ergo lancea militis latere cruci
fixi domini exivit sanguis et
aqua in redemptionem salu tis

NO strae Admira
bile precium cuius pon dere
capti vitas redempta est mundi
tartarea confracta sunt claustra in
ferni aperta est nobis ianua
re gni

VERSUS AD SALUTAN
DAM CRUCEM

Dulce lignum dulces clavos dulce pondus sustinet.

CRUX FIDELIS INTER OM
NES ARBOR UNA NOBILIS

Nulla silva talem pfert fronde flore germine.
Pange lingua gloriosi plium certaminis
Et sup crucis tropheo dic triumphũ nobilem

Qualiter redemptor orbis immolatus vicerit
De parentis ptoplasti fraude factor condolens
Quando pomi noxialis morsu in morte corruit
Ipse lignum tunc notavit damna ligni ut solveret.
Hoc opus nostrae salutis ordo depoposcerat
Multiformis proditoris ars ut artem falleret
Et medelam ferret inde hostis unde laeserat.
Quando venit ergo sacri plenitudo temporis
Missus est ab arce patris natus orbis conditor
Atque ventre virginali carne factus prodiit
conditus psepia
Vagit infans inter arta positus cunabula
Membra pannis involuta virgo mater alligat
Et pedes manusque crura stricta pingit fascia

390

Pustra sex qui iam peracta tempus implens corporis
Se uolente natus ad hoc passioni deditus
Agnus in crucis leuatur immolandus stipitem
Hic acetum fel arundo sputa claui lancea
Mite corpus perforatur sanguis unda profluit
Terra pontus astra mundus quo lauantur flumine
Flecte ramos arbor alta tensa laxa uiscera
Et rigor lentescat ille quem dedit natiuitas
Ut superni membra regis miti tendas stipite
Sola digna tu fuisti ferre precium saeculi
Atque portum preparare nauta mundo naufrago
Quem sacer cruor perunxit fusus agni corpore
Sit patri natoque summo gratiae cum spiritu

391

Sempiterne trinitati laus salus et gloria
Quae creauit quae redemit quaeque nos illuminat
CRUX FIDELIS INTER OMS
ANT AD PROCESSIONE
INFRA PASCHA
SURREXIT ENIM SICUT
dixit dominus ec ce praecedet uos
in galileam ibi eum uidebitis alle
luia al le luia
In die resurrectionis meę dicit domi
nus aeuia congregabo gentes et col
ligam regna et effundam super uos
aquam mundam ae uia

392

Vidi aquam egredientem de templo
a latere dextro aeuia et omnes ad
quos peruenit aqua ista salui fa
cti sunt et dicent aeuia aeuia
Sedit angelus ad sepulchrum domini
stola claritatis coopertus uidentes
eum mulieres nimio terrore perter
rite substiterunt a longe Tunc locu
tus est angelus et dixit eis. Nolite
metuere dico uobis quia illum quem
queritis mortuum iam uiuit et uita
hominum cum eo surrexit al
le luia

393

R Crucifixum dominum laudare et se
pultum propter uos glorificate re
surgentemque de morte adorate. Nol.
V Recordamini quomodo predixit
quia oportet filium hominis cruci
figi et tertia die a morte susci
ta ri NOLITE
Cum rex gloriae XPICTUS infer
num debellaturus intraret et cho
rus angelicus ante faciem eius por
tas principum tolli preciperet san
ctorum popu lus qui tenebatur
in morte captiuus uoce lacrimabili cla

394

mauerat aduenisti desiderabilis quem
expectabamus in tenebris ut educeres
hac nocte uinculatos de claustris te
nostra uocabant suspiria te lar ga
require bant lamenta tu factus
es spes desperatis magna consolatio in
tormentis alle luia

ANTIPHONAE IN LAE TANIA MAIORE

EGO SUM DEUS PATRUM
uestrorum dicit dominus uidens uidi
afflictio nem populi mei et gemitum
eius audi ui et descendi liberare

395

eos alle luia alle luia
Populus sion conuertimini ad domi
num deum uestrum et dicite ei po
tens es domine dimittere peccata
nostra ut non inueniant nos ini
quitates nostrae deus noster al
le luia alle luia
Domine deus noster qui cum patribus
nostris mirabilia magna fecisti et
nostris glorificare temporibus qui
misisti manum tuam de alto et li
berasti nos alle luia
Confitemini domino filii israhel

396

quia non est alius deus preter eum
ipse liberauit nos pp̄ter misericordiam
suam aspicite que fecit nobiscum
et enarremus omnia mirabilia eius
alle luia
Exclamemus omnes ad dominum di
centes peccauimus tibi domine paci
entiam habe in nobis et erue nos a ma
lis quae cottidie accrescunt super
nos alle luia
Parce domine parce populo tuo
quem redemisti XPICTH sanguine
tuo ut non in aeternum irascaris

397

nobis allelu ia alleluia
Do mine imminuti sumus pp̄ter
peccata nostra hodie sed in animo
contrito spiritu humilitatis susci
piamur et fac nobiscum secundum
mansuetudinem tuam quia non
est confusio confidentibus in te alt
Iniquitates nostre domine multipli
cate sunt super capita nostra deli
cta nostra creuerunt usq; ad caelos
parce domine et inclina super
nos misericordiam tuam · aeuia
Domine non est alius deus preter te

398

cum est et quia tibi de omnibus eo quod omnium
dominus es parce populo tuo qui das
peccantibus largitatem ut conuer
tatur malitia in bonitatem aeuia
Exaudi domine deprecationem depre
cationem seruorum tuorum et mise
rere populo tuo ut sciant omnes gen
tes quia tu es deus seculorum misere
re ciuitati sanctificationis tuę domi
ne deus noster aeuia ae uia
Miserere domine plebi tuę super quam
inuocatur nomen tuum ut sciant om
nes qui habitant terram quia tu es

399

deus populorum tuorum aeuia
Dimitte domine peccata populi tui se
cundum multitudinem misericordię
tuae sicut ppitius fuisti patribus
nostris propitius esto et nobis etiam
plebimur gloria tua uniuer
sa terra aeuia
Exaudi deus deprecationem nostram
et ppitius esto populo tuo et con
uerte tribulationem nostram in
gaudium ut uiuentes benedica
mus te domine ae uia
Deprecamur te domine in omni miseri

400

cordia tua ut auferatur furor tuus
et ira tua a monasterio isto et de
domo sancta tua quoniam pecca
uimus aeuia
Inclina domine aurem tuam et au
di respice de caelo et uide affli
ctionem populi tui exaudi domi
ne propiciare domine intende
ne tarda ueris quia nomen
sanctum tu um inuocatur
super nos aeuia
Multa sunt domine peccata nostra
tibi peccauimus pacientia ista

401

bel libera nos domine in tempore
angustię nostrae aeuia
Peccauimus domine et tu iratus es nobis
et non est qui effugiat manum tuam
sed supplicamus ut ueniat super nos mi
sericordia tu a qui niniue pepercisti
miserere nobis aeuia
Inuocantes dominum exclamemus
ut respiciat populum suum concul
catum et dolentem et ptegat tem
plum ne ab impiis contaminetur
sed misereatur nimis afflictę ciuita
ti suę

402

DOMINE REX DEUS ABRA-
ham dona nobis pluuiam super faci-
em terrę ut discat populus iste quia
tu es dominus deus noster

Numquid est in idolis gentium qui plu-
at nisi tu deus aut caeli possunt dare
pluuiam nisi tu uolueris tu es dominus
deus noster quem expectamus dona no-
bis pluuiam a&uia a&uia

Exaudi domine populum tuum con-
fitentem nomini tuo et dimitte pec-
cata seruorum tuorum et populi
tui israhel et dona pluuiam super

403

terram quam dedisti patribus nostris
domine deus noster

Respice domine quia aruit terra
rugiunt iumenta quia defecerunt
pascuae et exsiccata sunt flumina
lam miserere domine et excita plu-
uiam ut non arescat quod planta-
uit dextera tua

Domine rigans montes de superioribus
tuis de fructu operum tuorum do-
mine saciabitur terra quam magnifi-
cata sunt opera tua domine omnia in sa-
pientia fecisti repleta est terra crea-

404

tura tua domine

AD POSCENDA SERENIT

INUNDAUERUNT AQUAE
domine super capita nostra inuo-
cauimus nomen tuum de lacu no-
uissimo ne auertas faciem tuam
a singultu nostro

Non nos demergat domine tempestas
aquę neque obsorbeat nos per fundum
neque urgeat in nos puteus ossium
mitte manum tuam de alto et li-
bera nos de aquis multis

Exaudi nos qui exaudisti ionam de

405

uentre coeti exaudi nos clamantes
qui exaudisti dauid prostratum
et iacentem in cilicio clamantem
et dicentem parce parce et defen-
de plasma tuum deus noster

IN TEMPORE MORTAL

LIBERA DOMINE POPU-
lum tuum de manu mortis et ple-
bem istam protegat dextera tua ut
uiuentes benedicamus te domine

Domine miserere nostri te expecta-
mus esto brachium nostrum in fo-
rtitudine et salus nostra in tempore

406

tribulationis do mine deus noster.

OF POST EPISTOLA

CONVERTERE DOMINE ALI
quantulum et deprecare sup seruos
tuos pro diebus et annis in quibus uidi
mus mala respice in seruos tuos et
in opera tua ut sit splendor do
mini dei nostri sup nos et dirige nos
Non in iustificationib; nostris p sternimus
preces ante faciem tuam domine sed
in miserationib; tuis multis placare
domne fac ne moreris p pter temetip
sum deus noster

407

IN NATALICIIS SCORUM

ADNUNTIATE INTER GEN
tes gloriam eius aeuia quoniam
magnus est dominus ae magau
debunt campi et omnia que in eis
sunt aeu ia
In sanctis gloriosus est deus noster
quis similis tibi sanctimonium tu
um domine quod p praparauerunt ma
nus tue domne qui regnas in aeter
num et in seculum et ad huc ae uia

AD RELIQUIAS DEDUCENDAS

ECCE POPULUS CUSTODIEN

408

iudicium et faciens ueritatem inte
sperauerunt domine usque in ae
ternum uia iustorum recta facta
est et iter sanctorum preparatum est.
Cum iocunditate exhibitis et cum
gaudio deducemini nam et montes
et colles exilient expectantes uos
cum gaudio ae uia
De hierusalem exeunt reliquię et
saluatio de monte sion p pterea pro
tectio uenit huic monasterio et sal
uabitur p pter dauid famulum eius
Ingredere benedicte domini prepa

409

rata est habitatio sedis tuae
Plateae hierusalem gaudebunt et
omnes uici eius canticum laetitiae
dicent aeuia
Ambulate sancti dei ingredimini in
ciuitatem domini aedificata est enim
uobis ecclesia noua ubi populus ado
rare debeat maiestatem domini
Ambulate sancti dei ad locum desti
natum qui uobis preparatus est ab
origine mundi
Custodit dominus animas sanctorum
suorum de manu peccatoris liberauit

410

eos lux orta est iustis et rectis corde
laetitia ae uia

DE SCO PETRO ET PAULO

DEUS CUIUS DEXTERA BEA
tum petrum in fluctibus ne merge
retur erexit et coapostolum eius pau
lum de pfundo pelagi liberauit ex
audi nos ppitius et concede ut ambo
rum meritis aeternitatis gloriam
consequamur.

DE UNO MARTYRE UEL CONFESS

MARTYR XPICTI ILL REGIS (mauricii)
semper inuicti miles inuictissime

411

ora et intercede p cunctis fidenti
bus tuis patrocinius ut nobis domi
nus peccata dimittat pacem tri
buat mor bus repellat aeristrem
pestem et fruges nobis terrę conce
dat sterilitatem gentium comprimat
atq; in omni necessitate se inuocan
tibus adesse dignetur a men

DE UNO CONFESSORE

SUFFRAGANTE DOMINE
beato gallo confessore tuo quesu
mus infundatur gratia spiritus
sancti in corda nostra ut mala uita

412

re ualeamus et bonis omnibus per
fruamur ae uia

Homo iste fecit mirabilia in uita
sua et pbatus perfectus inuentus
est in gloria aeter na

DE QUACUQ; TRIBULAT

OREMUS DILECTISSIMI NO
bis deum patrem omnipotentem ut
cunctis mundum purget erroribus
morbos auferat famem depellat
aperiat carceres uincla dissoluat
peregrinantibus reditum infirman
tibus sanitatem nauigantibus portum

413

salutis aperiat et pacem tribuat
in diebus nostris insurgentesq; de
pellat inimicos et de manu inferni A
liberet nos pter nomen suum
alle luia

Omnipotens ds mestorum consola
tio laborantium fortitudo perueniant
ad te preces de quacumque tribula
tione clamantium ut om nes sibi
in necessitatibus suis misericordiam
tuam gaudeant affuisse

Dimitte nobis domine debita no
stra sicut et nos dimittimus debito

414

ribus nostris et ne nos inducas in tempta

tionem sed libera nos ab omni malo xe eia

XPICTE qui regnas in caelis et sedes ad dex

teram patris et habitas inter angelos et

archangelos thronos dominationes et apo

stoli tui te laudant et martyres tibi

ymnum cantant et confessores in para

diso uoce concordant et dicunt O bea

ti omnes qui gloriam deo dicunt et habi

tant cum eo in pace Quia omnes qui pro pter

deum laborauerunt in terris illos perducis

ad caelestia regna nos autem oportet te

laudare et benedicere quia tu nos deter

415

ris ad caelos uocare dignatus es aeuia

Super populum tuum domine quesumus

benedictio copiosa descendat indulgen

tia ueniat consolatio tribuatur fides

sancta succrescat redemptio sempiter

na firmetur

Oportet nos mundum contemnere ut pos

simus sequi xpictum dominum ne perda

mus uitam perpetuam propter uanam

huius mundi gloriam te laudamus do

mine omnipotens qui sedes super cheru

bim et seraphim exaudi nos te adorant

angeli et archangeli te uenerantur pro

416

phetae et apostoli te adoramus magnum

redemptorem quem pater misit ouibus

pastorem aeuia aeuia

Monasterium istud circumda domine et

angeli tui custodiant portas eius et

famulos tuos exaudi omnipotens aeuia

R Signum salutis pone domine in eo non

permittas introire angelum percuti

entem alleluia

Lleluia

...anc ti spiritus do mine corda nostra

munda in fusio et sui roris intima

a

aspersione fecun...

417

nos dabit. Benedixisti domine terram tuam

auertisti captiuitatem iacob | deum tuum sion.

CO Hierusalem. P Lauda hierusalem dominum lauda

CO Diffusa est. P Propter ueritatem et mansuetudinem

et iustitiam et deducet te mirabiliter dextera tua

CO Dicite pus. P Deus manifeste ueniet deus noster

et non silebit | caeu eeio euis

CO Ecce uirgo P Exultauit ut gigas ad currendam uiam

CO Ecce dominus P Ex sion species decoris eius ... et ...

CO Exultauit P Caeli enarrant gloriam dei ... euia aeu

CO Reuelabit P Domini est terra et plenitudo eius or

bis terrarum et uniuersi qui habitant in eo.

CO Uiderunt P Cantate domino canticum nouum

cantate domino omnis terra

TT P Adnunciate inter gentes gloriam eius in om

nibus populis mirabilia eius

CO Uideo cet P Confundantur superbi quia iniu

ste iniquitatem fecerunt in me. DNE IHU

14

418

CO Exiit sermo. Ps Manus enim mea auxiliabitur et brachium meum confirmavit eum

CO Vox in rama. Ps Effuderunt sanguinem ipsorum tamquam ... Vox.

CO Tolle puer. Ps Parata sedes tua ex tunc a seculo tu es

CO Vidimus. Ps Orietur in diebus eius iustitia et abundantia pacis | Firmati sunt et ceciderunt

CO Fili quid. Ps Qui tribulant me inimici mei ipsi in...

CO Dicit dns. Ps Qui convertit mare in aridam in flumine pertransibunt pede.

CO Dne qnq. Ps Os iusti meditabitur sapientiam et lingua eius ... Dne | Intra

CO Mirabantur. Ps Adluxerunt fulgura ...

CO Qui me dig. Ps Confitebor domino nimis in ore meo et in medio ... eum | ... tuum

CO Responsum. Ps Suscepimus ds ...

CO Multitudo. Ps Accedite ... et inluminamini et facies vestrae non confundentur.

419

Quinque. Ps Beati immaculati in via ... domini

Magna est. Ps Quoniam prevenisti eum in benedictionibus dulcedinis posuisti ... coronam

Illumina. Ps In te dne speravi non confundar in aeternum ... me | Loso eripe me

Introibo. Ps Iudica me ds et discerne causam meam de gente non sca ab homine iniquo et do

Manducaver. Ps Et pluit illis manna ad manducandum et panem caeli dedit eis.

Scapulis. Ps Quoniam angelis suis mandavit de te ut custodiant te in omnibus viis tuis

Voce mea. Ps Dne quid multiplicati ...

Cum invoc. Ps Et scitote quo mirificavit dns scm suum dns exaudiet me cum clamavero ad eum

Intellege. Ps Verba mea ...

Panisq. Ps Gustate et videte quo suavis est dominus beatus vir qui sperat in eo | corripias me.

Erubescant. Ps Dne ne in furore ...

420

Dne dns. Ps Ne quando rapiat ut leo animam meam dum non est qui redimat neq ...

CO Dic dns. Ps Quo elevata est ... ego deus.

CO Narrabo. Ps Confitebor ... narrabo omnia mirabilia tua laetabor | Sicut passer

CO Beatus. Ps In dno confiteor ...

CO Quam... Ps Venite filii ... vos

CO Tu dne. Ps Salvum me fac dne quo defecit ... Et custod. | ... Quia fi

CO Oportet. Ps Beati quorum ...

CO Passer. Ps Quam dilecta tabernacula tua domine virtutum ...

CO Quis dabit. Ps Dixit insipiens ... deus. ...

CO Dne qs. Ps Qui loquitur ...

CO Votas. Ps Conserva me dne ...

CO ... Ps Beati inmaculati ... dni. ...

CO In bib. Ps ... fiet.

CO Memor. Ps Beati quorum ...

421

Hierusalem. Ps Quia illic sederunt sedes in iudicio sedes super domum david. Illuc ... Stat

CO Ab occultis. Ps Caeli enarrant ...

CO Laetabimur. Ps Exaudiat te dns ...

CO Lutum. Ps Magnificate dnm ...

CO Dne mem. Ps In te dne ... Ds doc

CO Videns. Ps Venite adoremus et procidamus ante dnm plo... Et pdnt

CO Dns reg. Ps Deduxit me super ... suum

CO Hoc cor. Ps Iudica me ds et discerne causam meam de gente non sca ab homine ... eripe me

CO Dns firmt. Ps Dni est terra ... Ipse

CO Redime me. Ps Ad te dne ...

CO Lavabo. Ps Iudica me dne quo ego ...

CO Memento. Ps Beati immaculati ... dni. Haec me

CO Secundum. Ps Dns inluminatio ... Te mea

CO Pater. Ps Calicem salutaris accipiam et nomen domini invocabo

422

CO Erubescant. Iudica dne nocentes me ... Iudica

CO Aduersu. Saluum me fac ds quo intrauerunt aque usq; ad animam meam. Aduersu. Ego u. Iuan

CO Potum. [illegible]

CO Omnes. Beati ... dni. Dns. Scitis

CO Pascha. Confitemini domino quo bonus quo in saeculum misericordia eius. Pascha. Itaq;

T. Lapidem quem reprobauerunt edificantes hic factus est in caput anguli.

CO Surrexit. Lapidem q. ut sup. lum misericordia eius.

CO Si conres. Confitemini dno quo bonus quo in secu

CO Decres. Notum fecit dns salutare suum in conspectu gentium reuelauit iustitiam suam. Xpc

CO Popul. Lapidem quem reprobauerunt edificantes hic factus est in caput anguli. Quiuos

CO Data e. Aperiam in parabolis os meum loquar ppositiones ab initio seculi. Cuncti ... cisetatione. Omnis

CO Omsq. Cantate ei canticum ... bene psa ...

423

CO Attenuan. Voce mea ad dnm clamaui et exaudiuit me de monte sancto suo. Mitte.

CO Ego su past. Beata gens cuius dns ds eius populum quem elegit in hereditatem sibi. Ecce cognosco

CO Modicu. Iubilate do omnis terra psalmum dicite nomini eius date gloriam laudi eius. Iteru

CO Ouiuen. Cantate dno canticum nouum cantate dno omnis terra. Ille. mirabilia eius. Bene

CO Cantate. Adnunciate inter gentes ...

CO Gaudete. Confitemini dno in cithara in psalterio decem cordarum psallite illi.

CO Letabit. Protexisti me a conuentu malignantium a multitudine operantium iniquitatem. Et sperab

CO Petite. Confitemini dno et inuocate nomen eius adnunciate inter gentes opera eius. Omnis ... quitatem. Quinq;

CO Ego sum. Protexisti me ...

CO Uirto rep. Beata gens cuius dns ds eius populus quem elegit in hereditatem sibi. PHILIPPE

424

CO Domus. Dne dilexi decorem domus tue ... Dom

CO Psallite. Exsurgat ds et dissipentur inimici eius et fugiant qui oderunt eum a facie eius

T. Regna terre cantate do psallite dno. Qui ascend.

CO Fideli. Inueni dauid ... Uidet.

CO Ultimo. Benedic anima mea dno. Dne ds meus magnificatus es uehementer. Sicut multa.

CO Factus. Dns dabit uerbum euangelizantibus ui

T. In ecclesiis benedicite do dno de fontibus israhel. Fact.

CO Sps. Cantate dno canticum nouum cantate dno omnis terra. unanimes in domo.

CO Spsq. Cor mundum ... Ille

CO Pacem. Deus in loco sco suo ds qui inhabitare facit

CO Spiritu. Sit nomen dni ... Tuu.

CO Non uos. Letamini in dno ... Et gaud.

CO Iustoru. Multe tribulationes iustorum ...

CO Posuer. Facti sumus obprobrium uicinis nostris subsannatio et inlusio his qui sunt in circuitu nro. Et eras

425

CO Angeli. Laudate pueri dnm laudate nomen dni. Uenite.

CO Posuisti. Dne in uirtute ...

CO In puer. Ad dandam scientiam salutis plebi eius in remissionem peccatorum eorum. Tibi.

CO Ex sicora. Multe tribulationes iustorum ...

CO Iuesp. Dne probasti ... meum.

CO Simon. Ecce semitas meas preuidisti quia non est sermo in lingua mea. Tu scis. ricordia eius.

CO Angeli. Ecce oculi dni ...

CO Quicuq. Uenite filii audite me ...

CO Semel. Misericordias dni in eternum cantabo. Semel.

CO Signa. Oculi dni ...

CO Quinq. Beatus uir qui timet dnm in mandatis eius cupit nimis. Quinq;. Et ubi ... in circumdata uarietate.

CO Dico aut. Exultent iusti ... Et odisti

CO Diligi. Adstitit regina a dextris tuis in uestitu deaurato

CO Beatus. Posuisti ...

CO Principes. Beati ... Confit.

426

CO Qd dico uob. PS Domus dabit ... Qd dico
Posui. PS Adnunciate ...
CO Benedicite. PS Benedicite omnia opera dni dno laudate et superexaltate eum in saecula. Benedi.
CO Dicit and. PS In omnem terram exiuit sonus eorum et in fines orbis terrae uerba eorum.
CO Confund. PS Fecit iudicium ... Confund.
CO Benedi. PS Benedicite ... Qui
CO Cantabo. PS Usquequo dne obliuisceris me in finem usquequo auertis faciem tuam a me. ... nem meam. Ego. Inclina.
CO Ego clamaui. PS Exaudi dne iustitiam meam intende deprecatio.
CO Dns firm. PS Diligam te dne uirtus mea dns firmamentum meum et refugium meum. Dns. Felix ... sco eius. Una. Uenit.
CO Unam p. PS Ut uideam uoluntatem dni et protegar a templo
CO Circuib. PS Dns inluminatio mea et salus mea quem timebo.
CO Inclina. PS Inte dne speraui non confundar in aeternum in iustitia tua libera me. ... inore meo. Gustate
CO Gustate. PS Benedicam dnm in omni tempore semp laus eius

427

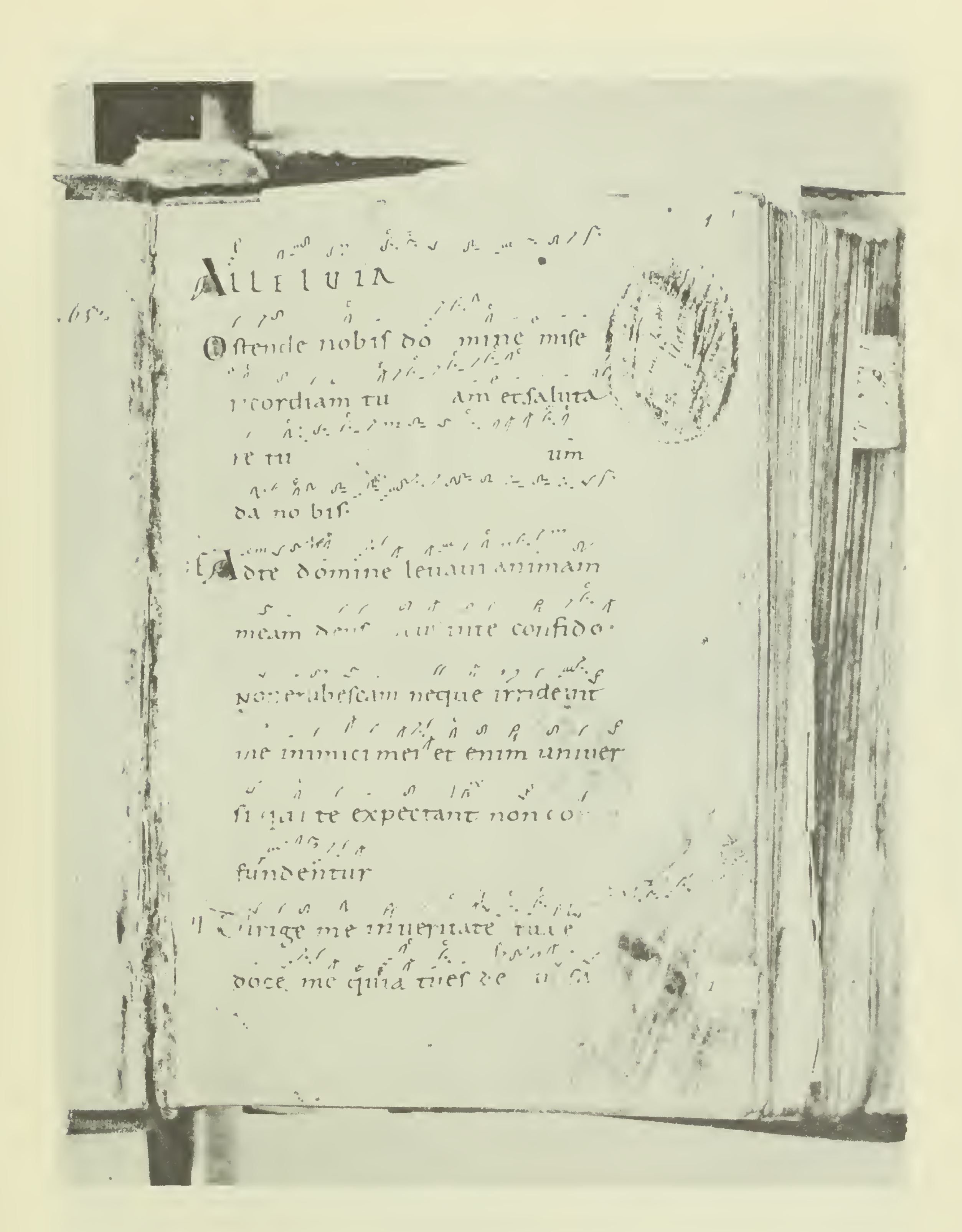
CO Primum. PS Uenite filii audite me timorem dni docebo uos. Primu.
CO Acceptabis. PS Miserere mei ds ... Accep. Obt.
CO Honora. PS Beatus uir qui timet dnm ... cupit nimis. Hon. Uir impl.
CO Defecit. PS Benedic anima mea dno dne ds meus magnificatus es uehementer. Defr. Ut edi. ... dedit eis.
CO Panem. PS Et pluit illis manna ad manducandum ... caeli
CO Uouete. PS Notus in iudea ds ... Uoue. Terri.
CO Comedi. PS Sumite psalmum ... Co ...
CO Aufer. PS Beati inmaculati in uia ... dni.
CO Mense sept. PS Attendite ... Ollite
CO Tollite. PS Cantate dno canticum nouum ... Toll. Ador.
CO Uisitat. PS Secundum misericordiam tuam uiuifica me et custodiam testimonia oris tui. Iniq.
CO Dico uob. PS Beati quorum remissae sunt iniquitates et quorum tecta sunt peccata. Dico
CO Amen dico. PS Confitemini dno et inuocate nomen eius adnunciate inter gentes opera eius. Amen.

428

... EBDOMADA ...
LEX DNI INREP. FER. SECUNDA
... Dns dixit ... All. Laudanimi. Of Reuela ...
CO Seruite dno. FER. III. DE SPU SCO
Dum scificat. P Cognouit spm. RG Beata gens.
All. Sps dni. Of Cognouit sp. CO Sps ubi uult.
FER. IIII. DE ANGELIS
Adorate dnm. RG Benedicite d. All. Confitebor
Of Immittit. CO Dico uob. FER. V. DE CAR.
Ds in loco sco. RG Ecce quam. All. Diliga te
Of Meditabor. CO Manduca. FER. VI. DE CRUCE.
Nos autem gl. RG ... SABB. ... LAUDE SCAE
Sapientiam. RG Timere d. All. Exultent.
Of Exultabunt. CO Iustorum. P CONGREGAT
Respice d. RG Precemur. All. Qui timi.
Of Deus conuer. CO Letabitur ITE IPSIUS PSEMET
O ... refugiu. RG Respice. All. Ostende.
... Dederunt ... SEMETIPSE SACER.

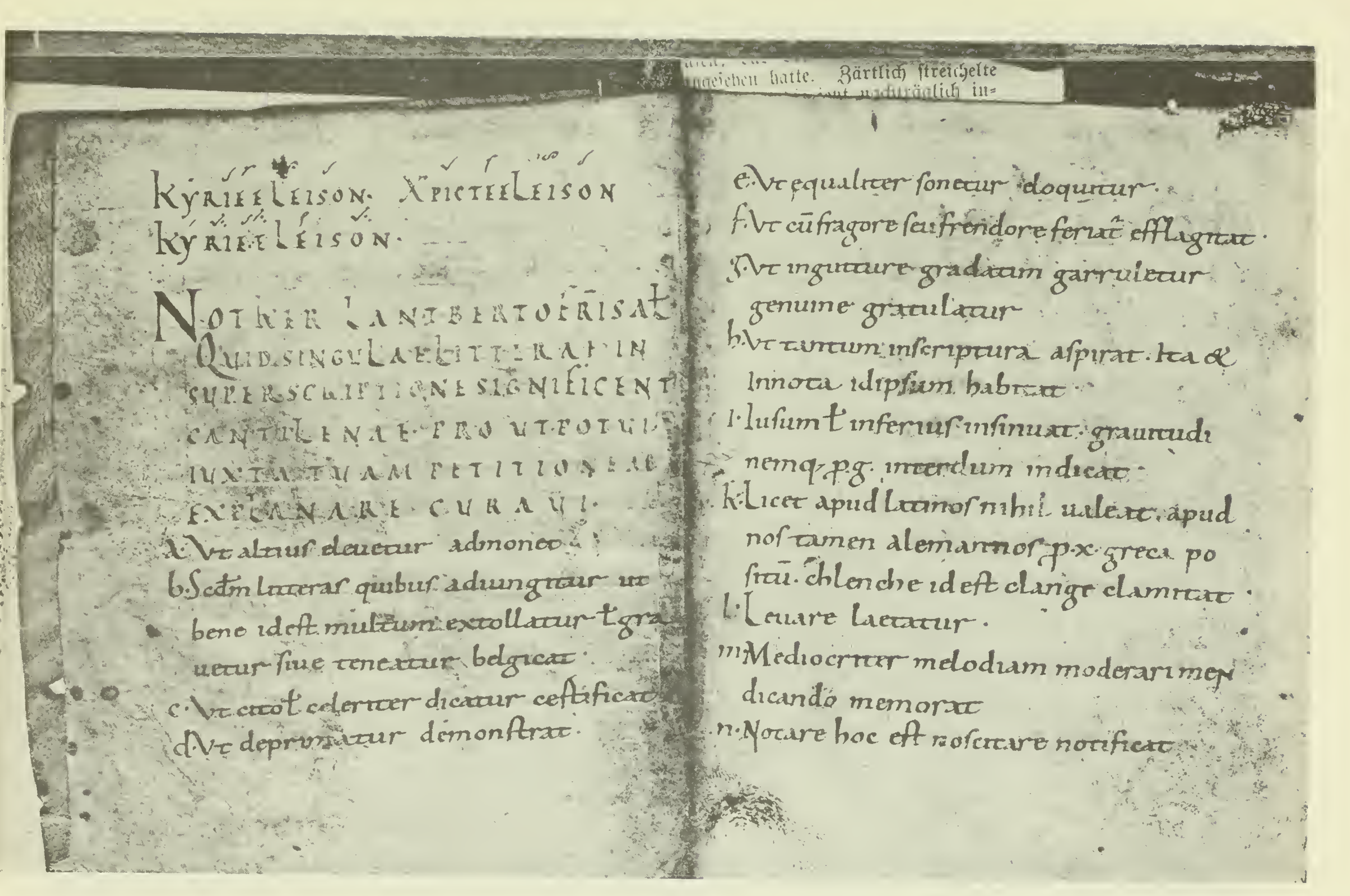
429

CUM ADHUC IUUE
nulus eem. et melodie
longissime sepius memorie
commendatae. Instabile cor
culu aufugerent. coepi taci
tus mecu uoluere. quonamo
do eas potuerim colligare.
Interim uero contigit. ut p
spiter quida de gemedia nup
anortmannis uastata. ueniret
ad nos. Antiphonariu suum
deferens secum. Inquo aliqui
uersus ad sequentias erant mo
dulati. Sed iam tunc nimiu
uiciati. Quorum ut uisu de


Alleluia
Ostende nobis do mine mise
ricordiam tu am et saluta
re tu um
da no bis
Adte domine levavi animam
meam deus ... in te confido
Non erubescam neque irrideant
me inimici mei et enim univer
si qui te expectant non co
fundentur
Dirige me in veritate tua e
doce me quia tu es de

PL. A. MANUSCRIT 121 D'EINSIEDELN.

PAGE I. GRANDEUR D'EXÉCUTION.

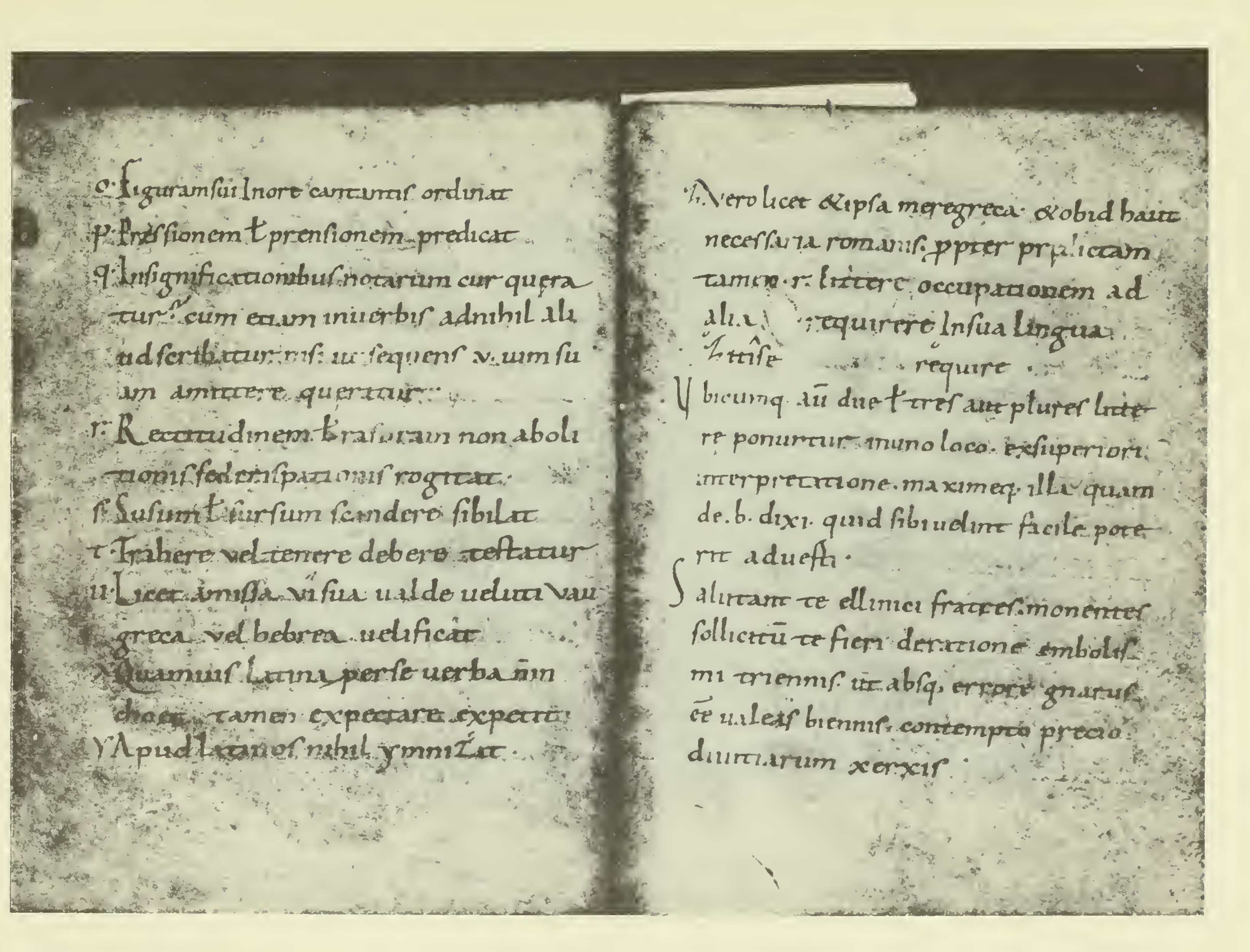

Kyrie eleison. Xpicte eleison
Kyrie eleison.

NOTKER LANTBERTO FRI SAL.
QUID SINGULAE LITTERAE IN
SUPERSCRIPTIONE SIGNIFICENT
CANTILENAE PROUT POTUI
IUXTA TUAM PETITIONEM
EXPLANARE CURAVI.

a. Ut altius elevetur admonet.
b. Secundum litteras quibus adiungitur ut bene id est multum extollatur vel gravetur sive teneatur belgicat.
c. Ut cito vel celeriter dicatur certificat.
d. Ut deprimatur demonstrat.
e. Ut equaliter sonetur eloquitur.
f. Ut cum fragore seu frendore feriatur efflagitat.
g. Ut in gutture gradatim garruletur genuine gratulatur.
h. Ut tantum in scriptura aspirat, ita et in nota id ipsum habitat.
i. Iusum vel inferius insinuat. Gravitudinemque p.g. interdum indicat.
k. Licet apud Latinos nihil valeat, apud nos tamen Alemannos pro x greca positum chlenche id est clange clamitat.
l. Levare laetatur.
m. Mediocriter melodiam moderari mendicando memorat.
n. Notare hoc est noscitare notificat.

PL. B. LETTRE DU B. NOTKER A LAMBERT.

EXPLICATION DES LETTRES ROMANIENNES. MANUSCRIT 381 DE SAINT-GALL.



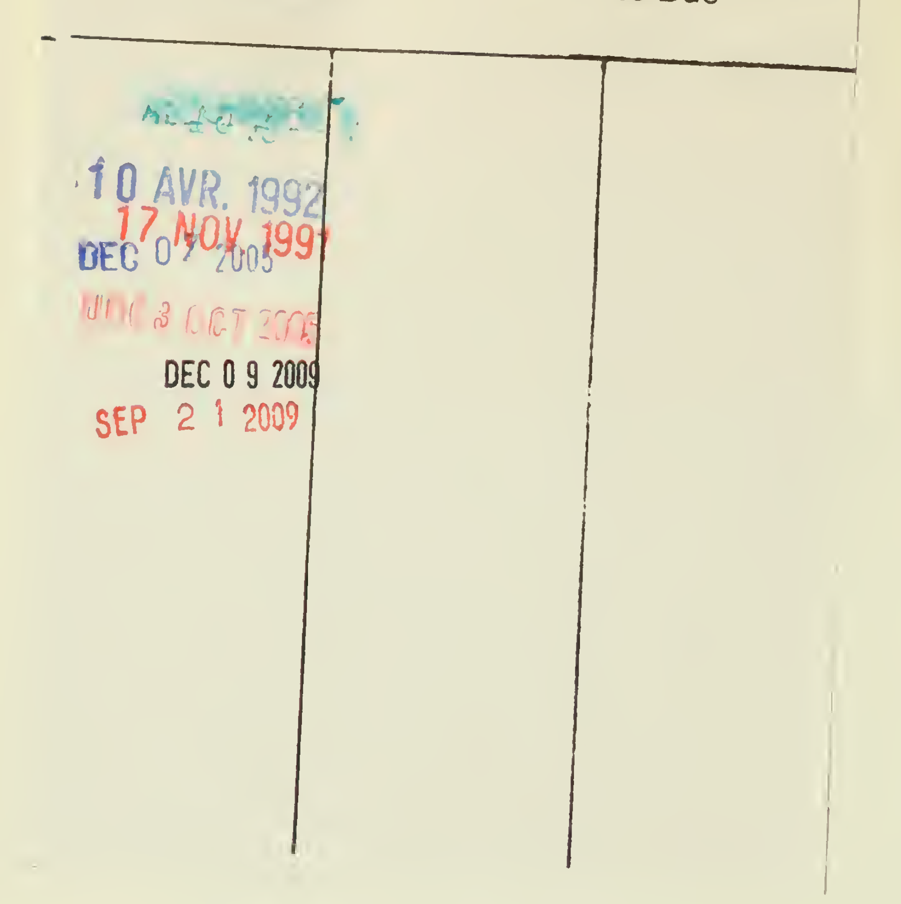
c: Figuram sui in norte cantantis ordinat
p: Pressionem vel prensionem predicat
q: In significationibus notarum cur quera-
tur? cum etiam in uerbis ad nihil ali-
ud scribatur nisi ut sequens u. uim su-
am amittere queratur.
r: Rectitudinem vel rasuram non aboli-
tionis sed etiam spationis rogitat.
s: Susum vel sursum scandere sibilat
t: Trahere vel tenere debere testatur
u: Licet amissa ui sua ualde uelut uau
greca vel hebrea uelificat
x: Quamuis latina per se uerba non
habeat, tamen expectare expetit.
y: Apud latinos nihil ymnizat.

h: Vero licet et ipsa mere greca et ob id haut
necessaria romanis propter propalicatam
tamen r: littere occupationem ad
alia requirere in sua lingua
require.
Ubicumque autem due vel tres aut plures litte-
re ponuntur in uno loco ex superiori
interpretatione maximeque illa quam
de .b. dixi. quid sibi uelint facile pote-
rit aduerti.
Salutant te ellinici fratres, monentes
sollicitum te fieri de ratione embolis-
mi triennis, ut absque errore gnarus
esse ualeas biennis contempto precio
diuitiarum xerxis.

PL. C. LETTRE DU B. NOTKER, SUITE.

PL. D. ABRÉGÉ DE LA LETTRE DU B. NOTKER

D'APRÈS LE MANUSCRIT DE SAINT-THOMAS DE LEIPZIG.




a39003 001275881b